

A MONSIEUR INGRES

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN

ÉTUDE SUR LE QUATUOR

PAR

EUG. SAUZAY

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE.

Deuxième Édition.

PARIS
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1884.

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN

ÉTUDE SUR LE QUATUOR

Chacun d'iceux (les monuments d'Athènes), dès lors qu'il fut fait, sentait déjà son antique quant à la beauté, et néanmoins, quant à la fraîcheur et vigueur, il semble jusqu'aujourd'hui qu'ils viennent tout fraîchement d'être faits et parfaits, tant il y a je ne sais quoi de floris-sante nouveauté qui empêche que l'injure du temps n'en empire la vue, comme si chacun des dits ouvrages avait au dedans un esprit toujours rajeunissant et une âme non jamais vieillissante qui les entretînt en cette vigueur.

PLUTARQUE (*Vie de Périclès*).

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

A MONSIEUR INGRES

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN

ÉTUDE SUR LE QUATUOR

PAR

EUG. SAUZAY

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE.

—

Deuxième Édition.

—

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

—

1884.

AVERTISSEMENT.

Une des parties les plus intéressantes de notre bibliothèque musicale est, sans contredit, la combinaison instrumentale connu sous le nom de QUATUOR (1). Ce genre de musique intime, réservé autrefois aux seuls connaisseurs, tend chaque jour à s'écarter de son caractère primitif pour devenir le plaisir de tous; mais, dans cet ordre d'idées, la seule bonne volonté ne suffit pas, et, pour y trouver un plaisir complet, il faut encore être à même d'en pénétrer le sens.

C'est pour répondre à ce besoin d'initiation que nous avons essayé d'appliquer à la *musique* ce qu'on a fait pour tous les musées de *peinture*, un catalogue analytique et raisonné. Mais, ne nous dissimulant pas ce qu'au point de

(1) Il est bien entendu que ce qui suit s'applique naturellement à toutes les combinaisons d'instruments à cordes (trios, quatuors, quintettes, etc.) que l'usage désigne sous le nom générique de *quatuor*, considéré comme le type le plus parfait du genre.

vue musical l'analyse et le raisonnement peuvent avoir d'insuffisant, nous avons mis en regard de notre texte une *table thématique* qui se recommande au lecteur comme la meilleure mnémonique et à la fois comme le résumé le plus éloquent de l'œuvre complète de chaque maître.

Les notices biographiques qui accompagnent chaque catalogue ont pour objet de rattacher en quelque sorte la vie des maîtres cités à leurs œuvres et d'offrir à l'esprit un exposé rapide de leurs travaux dans les différentes conditions où leur génie s'est développé.

Nous faisons précéder le catalogue de notions préliminaires sur le quatuor, dans le but d'en présenter l'étude sous ses divers aspects et de prouver qu'on peut apprendre à écouter comme on apprend à exécuter.

SOMMAIRE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LE QUATUOR

Origine et histoire du Quatuor. — Forme du Quatuor. – Instruments du Quatuor. — Exécution et audition.

CATALOGUE THÉMATIQUE RAISONNÉ.

HAYDN

Biographie abrégée. — Catalogue.

MOZART

Biographie abrégée. — Catalogue.

BEETHOVEN

Biographie abrégée. — Catalogue.

CONCLUSION

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

SUR

LE QUATUOR.

ORIGINE DE LA MUSIQUE DE QUATUOR.

Un siècle s'est à peine écoulé depuis les premiers essais de la musique instrumentale connue sous le nom de ***musique de quatuor***. A partir de cette époque, c'est-à-dire vers 1760, bien des génies divers ont traité ce genre élevé de l'art, et s'y sont illustrés par les qualités particulières qui les distinguent; mais trois esprits d'élite, résumant les conditions disséminées chez tous, semblent avoir réalisé dans leurs œuvres tout ce que l'art peut offrir de plus parfait. HAYDN, MOZART, BEETHOVEN,

en creusant cette mine féconde, et par la succession non interrompue de leurs travaux pendant une période de plus de soixante ans, ont, à la fin du siècle dernier, amené la musique à un état de perfection qu'on pourrait comparer à celui où se trouvait la littérature au temps de Louis XIV, ou la peinture au temps de Léon X. Aussi est-ce pour donner plus de force à cette étude que nous la concentrerons sur ces trois maîtres[1]. Mais, avant d'entrer en matière, il nous semble utile, pour bien faire comprendre la valeur de leurs œuvres et suivre les développements particuliers qu'ils ont apportés dans l'art, d'indiquer quelles étaient avant eux les ressources instrumentales appropriées à ce qu'on appelait alors *musique de chambre*, et ce qu'était elle-même cette musique, origine du genre dont nous nous occupons ici.

Au quinzième siècle, pour ne pas remonter au temps où les mots vielle, viole, rebec, représentaient confusément les instruments à cordes et à archet, la division de ces instruments, basée sur les proportions naturelles des voix, existait déjà, et, sous le nom de *violes*, formait une même

[1] Ce n'est pas sans regret que, pour ne pas changer le plan de cette notice, nous avons renoncé à y faire entrer Boccherini, cet admirable compositeur qui vivait en même temps qu'Haydn, et qui a si puissamment contribué à la création du genre du quatuor; mais ce génie original qui, pour ne rien perdre de son individualité, s'interdisait jusqu'à la lecture des grands maîtres ses contemporains, se refuse, par ses qualités mêmes, au parallèle que nous cherchons à établir, et doit être envisagé à part. C'eût été du reste un double emploi après l'excellente notice qu'a écrite sur ce maître M. Picquot de Bar-le-Duc, auquel nous devons nous-même les plus utiles renseignements pour notre travail.

famille, dans laquelle on distinguait *le pardessus de viole* ou *violette, la viola da braccia, la viola da gamba*[1], et *le violone*[2]. Hauts et larges d'éclisses, montés de cordes fines et peu tendues, le manche divisé par touches ou cases, comme celui de la guitare, ces instruments répondaient bien, par leurs sons doux et voilés, à la nature de musique qu'ils étaient chargés d'interpréter.

Toutes ces violes, hors la viola da gamba et le violone, se jouaient sur le genou, comme on peut le voir dans les tableaux du temps, entre autres dans le tableau de Paul Véronèse, *les Noces de Cana*, daté de 1550, où l'on voit ces instruments placés entre les mains des peintres célèbres d'alors. Paul Véronèse et le Tintoret jouent de la viola da braccia, et le Titien de la contre-basse de viole ou violone.

En outre de ces violes, on trouve aussi dans ce même tableau une flûte, une trompette et un violon; mais ce futur roi des instruments, relégué alors le plus souvent à la musique de danse, n'occupe dans cet ensemble qu'un rôle isolé et secondaire.

Si nous joignons aux violes les instruments pincés, luths, théorbes et guitares, ceux à claviers, épinettes, clavicordes et virginal, on reconnaîtra que, si la musique de ce temps ne pouvait prétendre à l'unité et à la puissance de nos orchestres modernes, elle trouvait dans les nuances diverses de timbre

[1] Cet instrument, connu en France sous le nom de *basse de viole*, servait aussi à accompagner en chantant.

[2] La réunion du quatuor de ces instruments s'appelait *un jeu de violes*. Il y avait, en outre de ce quatuor, quelques autres violes : la *viole d'amour*, la *viola bastarda*, la *viola di bardone*. Les plus anciens luthiers pour la viole étaient : Jean Kerlino, luthier à Brescia vers 1450; Diuffoprugcar, établi à Bologne vers 1510; Gasparo, di Salo, 1560; Magini, 1570; André Amati, 1546, et leurs élèves.

et de caractère des instruments une certaine douceur de sonorité d'un charme particulier. Quelques-uns des morceaux qui sont venus jusqu'à nous pourront servir à montrer avec quel art on groupait alors ces instruments, et quelle était la variété de composition de ces petits orchestres [1].

Citons par exemple :

Un concerto de chambre de Strobach, 1696, pour mandoline, luth, viole d'amour, basse de viole et clavecin.

Une pièce d'épinette tirée du Virginal Book de la reine Élisabeth.

Pièces de violes à cinq parties, par Gervaise, 1556.

Concerto passegiato pour violon, violon français, harpe, orgue et théorbe, d'Emilio del Cavaliere.

La *Romanesca,* fameux air de danse italien de la fin du seizième siècle, pour violon, accompagné par des guitares.

Cet air, expressif et tendre, dont le mouvement modéré et le mode mineur répondent si peu à nos idées modernes sur la danse, montre combien cet art, pris alors au sérieux, se prêtait, par la nature de ses rythmes, au sentiment noble et gracieux. L'étude de la musique du temps en fournirait de nombreux exemples, entre autres un célèbre ballet de l'époque de Henri III, qui, bien qu'on y trouve comme pièces à

[1] Avec quel plaisir ne se rappelle-t-on pas les intéressants concerts historiques donnés à Paris en 1832 et 1833 par le savant musicien et archéologue M. Fétis! Dans chacun de ces concerts, le public, mis au courant de ce qu'il allait entendre par un discours d'introduction, a vu se reproduire sous les formes les plus variées cette musique dont l'esprit, comme tout ce qui tient aux choses élevées et au vrai beau dans l'art, se ranimait de nouveau sous l'inspiration des artistes conviés à ces fêtes historiques. C'est à l'un de ces concerts que fut jouée la *Romanesca,* depuis cette époque inséparable du nom de *Baillot.*

mouvement des gigues et le ballet des Coqs, renferme plusieurs sarabandes, chaconnes, gavottes et ballets graves [1].

Longtemps la musique instrumentale a emprunté son caractère et ses mouvements à la danse, et les allemandes, courantes, passe-pied, gavottes, bourrées, menuets, ont servi de titres aux œuvres de nos plus grands maîtres.

La viole continue à régner paisiblement en France jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. Mais cette époque ouvre une période de transition pendant laquelle l'emploi du violon tend à se substituer à celui de la viole; car, si la basse de viole, représentée alors par Marin Marais et Forcroy, était encore appelée à l'honneur du tabouret dans le cabinet du roi, Lulli fondait en France la première école sérieuse de violon par l'institution de la *bande des petits violons* qui, sous son habile direction, firent faire à cet instrument un progrès réel.

C'est pour ce petit orchestre que Lulli composa de nombreux trios et autres morceaux d'ensemble que nous citons comme rentrant particulièrement dans le genre que nous traitons ici et destinés à la musique officielle que le roi Louis XIV entendait tous les dimanches au sortir de la messe [2].

Un peu plus tard (1740) la viole recevait un coup plus rude

[1] Les compositeurs célèbres à cette époque étaient Josquin Desprez, Jean Mouton, Eustache du Caurroy, maître de chapelle de Charles IX et de Henri III.

[2] Ces concerts durèrent jusqu'à la mort du roi Louis XIV (septembre 1715). Saint-Simon, dans ses Mémoires, présage cette mort, en voyant, dit-il, « que l'on « renvoya la musique qui avait déjà préparé ses livres et ses instruments »; et plus loin, « je vis même des restes de musique dont je crus le gros entré. » Un auteur contemporain dit au sujet de ces compositions : « Avant lui (Lulli), on ne considérait que le chant de dessus dans les pièces de violon. Il fit chanter toutes les parties aussi agréablement que la première et y introduisit des fugues admirables et surtout des mouvements inconnus jusque-là aux maîtres. »

encore par l'arrivée en France des grands violonistes italiens, Geminiani, Somis [1], élèves et émules de Corelli, fondateur de l'école italienne. En même temps, Leclair, qu'on peut regarder comme le chef de l'école française, donnait au violon, par son habileté dans la double corde, un éclat inconnu jusqu'à lui. Toutes ces conditions se réunissaient à ce moment pour détrôner la viole.

Cependant la basse de viole, malgré les progrès croissants du violon, continua longtemps encore, mais comme instrument isolé, à être en faveur auprès des personnes même du rang le plus élevé. Un portrait de Madame Élisabeth de France, sœur de Louis XVI, qu'on voit au musée de Versailles, à la date de 1782, nous montre cette princesse jouant une basse de viole montée à sept cordes, le manche encore divisé par cases. Un autre petit tableau, désigné sous le titre de *Salon de Monseigneur le prince de Conti*, à la date de 1763, est intéressant à plus d'un titre; on y voit Mozart, à l'âge de sept ans, assis à un clavecin sous lequel est couchée une basse de viole.

Enfin notre alto, appelé souvent encore *viola*, et dont la partie se lit à la clef d'ut troisième ligne, n'est lui-même qu'une viole recoupée, et sert en quelque sorte de trait-d'union entre l'ancien quatuor et le quatuor moderne.

C'est donc vers le milieu du dix-huitième siècle qu'on peut

[1] La seconde époque de la lutherie italienne reprend pour les violons à Gasparo di Salo, 1560, à qui on attribue le plus ancien violon connu, et à Magini, de 1590 à 1610. Vint enfin le célèbre Nicolas Amati, né à Crémone en 1596, qui eut pour élèves André Guarnerius, et le plus illustre de tous, Antoine Stradivarius, qui amena le violon à son plus haut point de perfection. Parmi les élèves les plus connus de ce dernier il faut citer Steiner et Klotz, qui représentent l'école allemande.

fixer l'époque de cette intéressante révolution musicale[1]; dès ce moment, nous voyons instruments et compositions complètement modifiés. Le violon et ses dérivés prennent définitivement la place des violes[2] et substituent à la molle suavité de ces instruments leur éclat sonore et pénétrant; bientôt les archets perdent leur forme arquée (arco) pour en recevoir une plus appropriée à la puissance et à la variété des effets nés d'un style nouveau. Au caractère généralement doux et tendre, qui jusque-là dominait dans la musique, succède un style plus ferme et plus sévère. Les concertos, dont nous voyons que l'usage est si fréquent au seizième et au dix-septième siècles, la sonate à plusieurs instruments, prennent alors, entre les mains des grands maîtres, Bach [3], Hændel, Corelli, Tartini, des proportions et des développements qui, en satisfaisant également à l'intérêt musical et à celui de la composition, devaient amener progressivement l'art à la forme que nous pratiquons aujourd'hui.

C'est en effet sous l'influence de ces heureuses innovations et, particulièrement par l'étude de la musique d'Emmanuel Bach (fils du grand Sébastien) qu'Haydn a fixé et approprié au quatuor cette forme, continuée depuis par Mozart et

[1] Le fait est curieusement retracé dans un opuscule publié à Amsterdam en 1740 et intitulé : *Défense de la basse de viole contre les* ENTREPRISES *du violon et les* PRÉTENTIONS *du violoncel*, par Hubert-le-Blanc, docteur en droit. Ce titre seul peut donner idée du style héroï-comique de cet amusant plaidoyer.

[2] C'est en 1730 que la basse de viole est rejetée de l'orchestre et remplacée par le violoncelle.

[3] Bach : Sonates avec accompagnement de violon. — Concerto pour violon, flûte d'amour, trompe, luth, viola da gamba et orchestre, 1747.

Hændel : 1713.

Corelli : Sonates, 1683. — Concertos, 1712.

Tartini : Sonates, 1734.

Beethoven, à laquelle nous allons chercher à initier le lecteur par une analyse succincte.

ANALYSE DE LA FORME DES MORCEAUX QUI COMPOSENT UN QUATUOR.

Un quatuor se compose le plus souvent de quatre morceaux.

Premier morceau.

Le **Premier morceau**, ordinairement d'un mouvement modéré, sert en quelque sorte d'exposition et détermine le caractère de ceux qui le suivent. On y trouve d'abord une première reprise dans laquelle l'auteur expose *les idées mères*, et qu'on redit pour la mieux faire apprécier; puis une seconde reprise où, comme un habile avocat, il présente ces mêmes idées sous toutes leurs faces, les travaille, les modifie, par les changements de partie, de ton, d'accompagnement, et revient enfin par la modulation au sujet principal suivi d'une conclusion.

On voit, au premier coup d'œil, tout ce qu'un esprit bien ordonné peut tirer d'un pareil développement, et combien cette forme est logique.

Andante.

Vient ensuite, sous la forme du **Largo**, de l'**Adagio** ou de l'**Andante**, mouvements lents, ce qu'on pourrait appeler la partie méditative du quatuor. Là, l'esprit se calme et s'élève par la grandeur et la largeur de la pensée, s'attendrit ou rêve sous le charme et la douceur du sentiment. Ce genre de morceau et l'andantino, qui en est l'expression animée, n'est pas

toujours à deux reprises. Quelquefois, la pensée, sans revenir sur elle-même, se déroule (particulièrement dans l'œuvre de Haydn) sous la forme d'un air de chant récité par le premier violon, et seulement accompagné par les autres parties, comme une figure se détachant sur le fond d'un tableau. Souvent aussi, c'est la place d'un thème varié, et quels admirables exemples n'en trouvons-nous pas dans le catalogue ! [1].

Menuet et Scherzo.

Un morceau court, toujours à trois temps, le MENUET, vient se placer ici entre l'adagio et le finale. Il est coupé en deux parties, chacune formée de deux reprises. La seconde de ses deux parties est le plus souvent dans un ton différent, et s'écrivait autrefois en *trio*, comme l'indique le nom qui lui en est resté ; puis un Da Capo ramène au menuet que l'on dit sans reprises, et par lequel on termine. Ce morceau de transition, d'un effet sûr par l'agrément et la concision de sa forme, nous vient évidemment des anciennes danses dont nous avons parlé plus haut : menuets, pavanes, chaconnes, gigues, gavottes.

Quant au SCHERZO, qui parfois prend la place du menuet et qui lui emprunte en général la forme première du trio, dès reprises et du da capo, Beethoven a souvent donné à ce genre de morceau, plus usité chez lui que le menuet proprement dit, un mouvement vif, qui se bat à un temps, et des développements plus étendus.

[1] On en veut beaucoup aujourd'hui à cette forme du thème varié, que l'on repousse comme usée et passée de mode, ce qui s'explique par l'abus qu'en ont fait les exécutants; néanmoins il est bon de juger prudemment cette question, et l'on ne sait pas assez que l'adagio de la symphonie de Beethoven en *ut* mineur, celui de la symphonie avec chœurs et tant d'autres morceaux qu'on regarde comme des types d'innovation, sont des thèmes variés qui déguisent leur origine en s'enchaînant sans reprises.

Finale.

Le quatuor se termine par un FINALE qui n'est pas toujours à deux reprises, mais dont toutefois le caractère dominant est le retour fréquent et périodique du motif principal; telle est par exemple la coupe en *rondo*.

Dans ce morceau, les développements, participant de la nature active et entraînante des idées premières, raniment l'auditeur par le charme de la vivacité, ou le reposent des morceaux qui précèdent par la légèreté du style.

Telle est en général la forme du quatuor, que le génie ou la fantaisie peuvent varier à l'infini, mais dans laquelle ont été écrits les plus beaux morceaux de notre catalogue.

Si nous analysons cette forme, nous trouvons d'abord au point de vue général de l'art, qu'elle a, par la diversité de ses morceaux, l'avantage de réaliser le grand principe de la *variété* dans l'*unité*, et, au point de vue spécialement musical, de prouver que la langue des sons a sa grammaire et sa logique, comme toute autre langue; qu'en musique, comme en littérature, la phrase obéit à des lois d'enchaînement et de déduction, et que, pour tout esprit attentif et exercé, elle peut et doit exprimer, sans sortir de son domaine, tout un ordre de sentiments et d'idées, depuis les plus élevées jusqu'aux plus simples. La Musique, considérée ainsi, n'est plus alors pour l'auditeur un simple plaisir d'oreille, mais devient un intérêt puissant, dont les causes et les effets s'adressent à la fois au cœur et à l'esprit de chacun, selon son degré d'instruction ou d'intuition naturelle.

DES INSTRUMENTS DU QUATUOR.

Examinons maintenant quelles sont les ressources instrumentales du quatuor proprement dit, et leur valeur individuelle et relative.

Deux Violons, un Alto, un Violoncelle. Mais, qu'on ne s'y trompe point, ce petit orchestre renferme une puissance mystérieuse qu'on ne lui supposerait pas. Ces quatre voix sont à la fois quatre esprits qui chantent, parlent, discutent ou s'harmonisent sous l'influence qui les domine.

Premier violon.

Au Premier Violon appartient de droit le choix et la responsabilité du mouvement, l'indication du caractère général de l'œuvre, l'initiative de la phrase; toutes conditions dont dépend essentiellement l'ensemble moral et matériel du quatuor.

Il doit, comme un chef d'orchestre, dominer l'ensemble, entraîner ou retenir, mais cependant toujours être prêt à abdiquer, pour reprendre au moment voulu le rôle d'accompagnateur; sans cette souplesse d'autorité du premier violon, qualité plus rare qu'on ne pense, le quatuor n'est plus une conversation, mais tourne bien vite à une querelle, dans laquelle, entraîné par l'exemple du chef, chacun, écrasant et dominant son voisin, triomphe égoïstement sur les ruines de l'œuvre.

Naguère, et qui de nous n'est encore plein de ces sou-

venirs? un homme entre tous a satisfait aux exigences de ce rôle important, et nous a présenté le type de l'exécution la plus parfaite : intuition merveilleuse de la beauté dans l'art, développée au plus haut degré par un travail qui tendait toujours à un idéal en rapport avec sa riche organisation, énergie profonde, largeur pleine de délicatesse, sensibilité exquise qui lui faisait trouver toutes les inflexions du cœur, comme celles de l'esprit, toutes ces qualités se réunirent à la fois chez Baillot. C'est en passant par cette âme éloquente que nous sont parvenues, une à une, ces œuvres qui nous sont si familières aujourd'hui, et auxquelles il nous a pour ainsi dire initiés. Né presque leur contemporain, ce génie de l'exécution semblait être la conséquence nécessaire et la vivante expression des grands hommes qu'il interprétait; et chacune de leurs œuvres, racontée par lui avec cette puissance et cette variété d'accents qui lui était propre et qu'aucun artiste n'a égalée, nous était transmise, non seulement à l'état où l'avait rêvée son auteur en la créant, mais enrichie, complétée et comme transfigurée par cette seconde création.

Second violon.

Le SECOND VIOLON, confident naturel du premier, est cependant, malgré son rôle modeste, appelé à tout moment à dominer à son tour dans cette conversation musicale. Cette partie, jouée autrefois sur un instrument plus grand que le violon à la française dont se servait le premier violon, et d'un son moins éclatant, se distinguait facilement dans l'ensemble; mais, aujourd'hui que le son des deux instruments est identique, il faut, de la part de l'exécutant, infiniment de tact et de discrétion pour maintenir cette partie à sa place, et de la part de l'auditeur une grande attention pour la suivre dans

ce rôle délicat qui la fait tour à tour paraître ou disparaître, selon qu'elle est chargée d'un dessin intéressant ou d'un accompagnement secondaire.

Quant à L'ALTO ou VIOLA, son rôle dans le quatuor est tout de conciliation; accordé à la quinte inférieure du violon, il semble, par la nature même de cet accord, placé là pour relier l'aigu du violon au grave de la basse. Sa voix douce et expressive participe, tout en gardant son timbre particulier, de la rondeur de l'un et de la légèreté de l'autre; c'est à lui que l'on confie ces notes dont la sensibilité plaintive ne peut être traduite ni par la voix dominante du violon ni par la fermeté puissante de la basse; il semble être au quatuor ce que le basson est à l'orchestre. Que d'exemples à citer où cet instrument semble avoir inspiré la phrase qu'il est chargé de rendre? Alto.

Vient enfin le VIOLONCELLE, qui se présente sous le double aspect de basse grave d'accompagnement, ainsi que l'emploie Haydn dans un grand nombre de ces quatuors, ou de partie chantante embrassant toute l'étendue du diapason, et aussi chargée de traits que les trois autres parties du quatuor, ainsi que l'ont traitée Mozart et Beethoven, et, avec eux, tous les compositeurs modernes. C'est sur cette partie que s'appuie, comme sur une clef de voûte, l'édifice harmonique, et son importance comme aplomb du quatuor, modulations, etc., égale presque celle du premier violon. Violoncelle.

Dans le QUINTETTE, l'adjonction d'un second alto ou d'un

second violoncelle modifie les ressources de la sonorité et prête aux effets symphoniques.

Quant au TRIO, qui se traite en général dans un style concertant, il est écrit, tantôt pour deux violons et basse, tantôt, et le plus souvent, pour violon, alto et violoncelle. On sait quel parti Beethoven a tiré de cette dernière combinaison dans son œuvre 9, qui en offre un modèle achevé.

Voici donc le quatuor envisagé sous le double rapport de *la forme de l'œuvre* et du *caractère des instruments*. Joignons à ces deux conditions le *sentiment créateur* qui domine et éclaire le tout, et nous comprendrons alors toute la grandeur d'un art qui peut intéresser et charmer à des points de vue si différents : le savant, par l'intérêt de la forme; l'instrumentiste, par celui de l'exécution; le poète, par la langue qui répond le mieux à la sienne.

DE L'EXÉCUTION ET DE L'AUDITION.

Depuis le modeste quatuor d'amateurs, jusqu'à la brillante interprétation qu'en sait faire l'artiste habile devant un nombreux auditoire qu'il charme et instruit, le plaisir du quatuor se présente sous des aspects et à des degrés bien différents. Disons, cependant, que la meilleure condition pour bien goûter ce genre de musique c'est l'intimité dont le charme s'allie si bien au naturel et à la simplicité que les mal-

tres que nous citons ont su y garder. C'est elle qui laisse à l'exécutant, avec la liberté du choix, l'abandon, l'inattendu, la spontanéité, l'oubli de soi-même pour l'œuvre. C'est elle encore qui permet de jouir sans arrière-pensée de certaines beautés où la science domine, et que l'on craindrait souvent de compromettre en présence d'un public trop nombreux.

Aussi est-ce surtout dans ces aimables réunions d'artistes et d'amateurs, où le culte de l'art est traditionnel, dans ces réunions intimes composées d'amis choisis, habitués dès l'enfance à pratiquer le beau sous toutes ses formes, déjà initiés à Haydn et à Mozart par Racine et Raphael, à Beethoven par Shakespeare et Michel-Ange, d'esprits éclairés dont l'admiration sympathique touche et inspire l'exécutant, que se trouve, sans contredit, le vrai plaisir du quatuor et qu'il atteint sa plus complète expression.

On ouvre donc ces livres pleins de chefs-d'œuvre, avec leur merveilleuse variété de caractères et de mouvements! Mais sur laquelle de ces pages porter son choix? La disposition du moment, la demande d'un ami présent, trop souvent le souvenir de celui qui n'est plus là pour réclamer l'œuvre qu'il affectionnait, font enfin pencher la balance. Alors quelle impression charmante qu'un début de quatuor dont l'harmonie relie spontanément les esprits, rattache à la même idée les âges et les caractères différents et *change en un instant la situation de l'âme*[1]!

Les quatuors se succèdent. Haydn mène à Mozart, Mozart à Beethoven; alors, l'instrument, devenu sensible sous la main

[1] Mot du premier consul Bonaparte à M. Baillot, à l'un des concerts de la Malmaison.

qui le presse, répond et inspire à la fois : toute difficulté disparaît; plein de l'esprit du maître on ne joue plus soi-même que par l'esprit; la discussion harmonique s'engage et s'anime; les quatre exécutants, ne formant plus qu'une âme et pénétrant ensemble dans ces mystérieuses beautés, s'élèvent, eux et leurs auditeurs, jusqu'aux plus hautes régions de l'art. Tel est le charme du quatuor, que rien ne peut bien raconter que lui même [1].

Que l'on ne croie pas, cependant, que ces plaisirs dont nous vantons la jouissance à tant de titres, soient à la volonté de celui qui les fait naître ou de ceux qui les partagent. C'est tout une question de disposition intime, on ne sait quel lien des esprits; rien ne peut le régler ni le préparer, la plus petite cause peut le rompre. Qu'un indifférent pénètre dans ce milieu d'actives sensations, d'admirations chaleureuses, et l'on sent aussitôt qu'un profane est entré et que tout cet édifice, né de l'intelligence et de la conviction, s'ébranle et peut s'écrouler sous cette seule impression d'ignorance ou d'ennui.

Si, pour parer à ce danger et jouir de ces chefs-d'œuvre dans la solidude et le recueillement, on s'enferme sans auditeurs, on reconnaît bien vite que ces grandes idées sont trop généreuses elles-mêmes pour avoir été créées dans le seul

[1] Si aujourd'hui la tranquille possession de ces chefs-d'œuvre nous est si précieuse, quel attrait ne devait pas offrir leur découverte ! En France, c'était pendant la première révolution et au sortir de la Terreur, que, par un étrange contraste, ces types d'harmonie et de conciliation commencèrent à être connus. Guénin, Navoigille, violons habiles du temps, et plus tard Baillot, Rode, les violoncellistes Delamare et Baudiot, auxquels se joignaient les plus habiles amateurs contemporains, se réunissaient chez Sieber, éditeur de musique, qui recevait d'Allemagne les manuscrits des maîtres dont nous parlons, pour connaître et étudier ces beautés nouvelles dont le charme faisait oublier un moment les misères qui pesaient sur tous.

but d'un plaisir égoïste et qu'il est de leur essence d'être communiquées et partagées.

Telle est donc l'importance du rôle de l'auditeur et l'influence qu'il exerce sur l'exécutant par un échange sympathique de mutuelle et intelligente admiration.

Aussi n'est-ce pas chose facile de trouver un véritable auditeur, et ne pourrait-on pas, malgré la quantité apparente, lui appliquer ce que le Socrate de la fable dit de ses amis?

Rien n'est plus commun que le nom,
Rien n'est plus rare que la chose.

Tout le monde entend, mais peu écoutent, et un plus petit nombre encore comprend. Il est vrai de dire que les conditions d'une audition parfaite sont aussi nombreuses que compliquées, et d'autant plus difficiles à remplir qu'elles exigent une sorte d'abnégation de soi-même. Un auditeur attentif, instruit, sans pédantisme, sans parti pris d'admiration ou de répulsion, sensible et sympathique aux beautés de l'œuvre, entrant dans l'esprit de l'exécutant pour y faire germer l'éloquence, écoutant bien pour lui-même sans s'imposer aux autres, enthousiaste et discret, est, au point de vue qui nous occupe, un parfait musicien, un type rare que peut seul réaliser un heureux mélange d'instinct et d'expérience.

Un court exposé des divers intérêts que présente un premier morceau de quatuor, dont nous avons plus haut esquissé la forme, pourra nous fournir un exemple de l'application des qualités que nous signalons aux difficultés de l'audition.

Nous plaçons donc cet auditeur modèle devant ce quatuor, comme un spectateur devant un tableau, mais un tableau qui

marche, et dont il faut distinguer les personnages à travers la rapidité du mouvement.

Mélodie, *harmonie*, *rythme*, *forme générale de l'œuvre*, ces quatre éléments constitutifs de la musique se présentent simultanément à notre auditeur, chacun avec le degré d'importance relative que lui a assigné le compositeur. On voit combien ce programme est riche, mais, en même temps, complexe. Généralement, le commencement du morceau, la première reprise expose assez simplement les idées pour que la *mélodie* se distingue et surnage, en quelque sorte, au-dessus de l'accompagnement, soutenue par quelques modulations dans les tons relatifs. Tout est facile jusqu'ici; mais arrive bientôt la seconde reprise, cette pierre de touche de l'audition, dans laquelle la mélodie serpente d'une partie à l'autre, se divise en tronçons ou se resserre en imitations dont il faut suivre le double intérêt. C'est là que domine *l'harmonie* avec ses entrelacements de dessins et tout ce cortége de modulations qui par le changement de ton, revêtent chaque pensée d'une couleur nouvelle. Joignons à cela quelque *rythme* intéressant, et par-dessus tout, cette *forme générale de l'œuvre*, à laquelle le compositeur attache, à juste raison, tant d'importance, et l'on nous concédera que cette réunion d'intérêts si divers puisse offrir autant d'attrait à l'auditeur, qui en a l'expérience, que d'obstacles à vaincre à celui qui y est étranger [1].

[1] Il est vrai que quelques esprits chercheurs s'efforcent d'atténuer ces difficultés en joignant à l'audition la lecture de la partition de l'œuvre; mais autant ce moyen est utile lorsqu'on s'en sert comme lecture préparatoire, ou pour satisfaire ou éclaircir ses souvenirs sur quelques passages obscurs à l'audition, autant il est peu musical lorsqu'on le pratique pendant l'exécution. De plus, il faut le dire, cette sorte de constatation est aussi désagréable que gênante pour l'exécutant dont elle accuse ainsi le peu d'éloquence.

On voit combien l'esprit peut être suffisamment et puissamment intéressé par des combinaisons purement musicales et l'idée créatrice qu'elles expriment dans la sphère qui leur est propre ; et ce serait, à notre sens, compromettre ses jouissances et risquer de s'égarer que de chercher dans cette musique instrumentale qui ouvre un champ si vaste à l'imagination la représentation positive d'un fait ou d'une idée philosophique.

Ce qui distingue, en effet, cette musique de toute autre, et particulièrement de celle de théâtre, c'est qu'elle peut être parfaite et complète en elle-même sans sortir de son propre domaine, par le seul charme des heureuses combinaisons qu'elle fournit au génie : disons donc, sans entrer dans la question *de l'art pour l'art*, qu'il faut, pour être vrai, considérer le plus souvent ce genre de musique comme un noble divertissement de l'esprit, comme un luxe dans l'art que Dieu permet à l'homme, comme il crée des fleurs pour charmer ses yeux. Combien de chefs-d'œuvre à citer parmi ceux de nos maîtres auxquels il serait impossible d'assigner un caractère déterminé et qui ne sont beaux que par le choix des proportions et l'harmonie de l'ensemble, pareils à cette belle Joconde dont le sourire nous charme sans que nous en cherchions la cause, et qui semble sourire à sa propre beauté! C'est d'après ces principes que le musicien écoute, dans sa langue même, sans la perdre de vue ni l'affaiblir en voulant y trouver la traduction exacte d'une autre langue.

Telle est donc la route que nous traçons à l'auditeur aussi bien qu'à l'exécutant, comme la plus simple et la plus sûre pour arriver à une complète intelligence de l'œuvre.

Néanmoins, et quel que soit, en musique comme en toute science, l'avantage d'une éducation, ne nions pas que cette

langue, naturelle et généreuse comme toutes les grandes voix de Dieu, ne puisse être à la fois du pain pour les forts et du lait pour les faibles, et que, sans le *rerum cognoscere causas,* beaucoup de faibles ne puissent jouir d'un chef-d'œuvre et trouver même du charme au mystère qui l'entoure. C'est ainsi que la musique s'adresse à la plupart des auditeurs, aujourd'hui que tout est à tous. C'est aussi de ce point de vue que l'artiste doit envisager la question pratique et telle que le temps présent nous la fait, en accueillant avec empressement cette bonne volonté de comprendre, qui, si elle ne fait pas l'auditeur complet, du moins le prépare. Qu'il réponde donc à ces sympathies en ouvrant tout grands les livres entr'ouverts jusqu'ici ou réservés au petit nombre; qu'il ne se demande même pas si l'application est toujours juste et si cette nature d'idées intimes correspond bien à celles de la foule. L'initiation a ses secrets, et le progrès musical est trop réel en étendue, si ce n'est encore en profondeur, pour le contester ou l'entraver. C'est en comprenant lui-même qu'il est appelé à mettre le vrai à la place du faux, que l'artiste dévoué amènera ce public nouveau à aimer et à comprendre aussi les monuments de notre art, « *tout remplis,* comme ceux d'Athènes, dont parle Plutarque, *de cet esprit toujours rajeunissant, de cette âme non-jamais vieillissante qui empêche que l'injure du temps n'en empire la vue.* »

CATALOGUE

THÉMATIQUE RAISONNÉ.

HAYDN.

HAYDN.

BIOGRAPHIE ABRÉGÉE.

HAYDN (François-Joseph) naquit le dernier jour de mars 1732, à Rohrau, bourg situé à 15 lieues de Vienne. Son père, qui était charron, et en même temps sacristain de sa paroisse, aimait et pratiquait la musique, et le petit Joseph avait à peine atteint l'âge de six ans qu'il se mêlait déjà aux concerts de famille.

Un cousin d'Haydn, maître d'école à Haimbourg, et bon musicien, vint à Rohrau. Étonné des dispositions de l'enfant, il obtint de ses parents la permission de l'emmener avec lui, et après lui avoir appris un peu de latin, de violon et de musique vocale, il le fit entrer comme enfant de chœur dans la maîtrise de Vienne.

Dès ce moment, le jeune Haydn se livra avec passion à l'étude de son art; mais, trop pauvre pour pouvoir payer les leçons d'aucun maître, il lui fallut longtemps se contenter d'un travail solitaire, dans lequel il n'avait guère d'autre guide que le traité de fugue de Fuchs.

Cependant, plus tard, un hasard heureux le mit à même de re-

cevoir quelques avis du Porpora, qu'il n'obtint du rude maëstro que par ruse, mais auxquels il dut d'apprendre les secrets de la grande école de chant italien.

Quant à ses moyens d'existence, à Vienne, en dehors de la maîtrise, ils se bornaient à ce qu'il gagnait en allant jouer la partie de premier violon à l'église des Pères de la Miséricorde, ou tenir l'orgue à la chapelle du comte Haugwitz. Si peu enviable que fût cette position, il devait bientôt la regretter. Une espièglerie prise au sérieux le fit chasser de la maîtrise, où il avait chanté onze ans, et le laissa sans autre ressource que son talent naissant.

Heureusement, un perruquier, nommé Keller, qui avait admiré souvent sa voix à l'église, vint à son secours en lui offrant de loger chez lui et de partager l'ordinaire de sa famille; bientôt il lui proposa même d'épouser une de ses filles, et ce mariage se fit dès que le sort d'Haydn se fut amélioré. Il composait alors de petites sonates, qu'il vendait à vil prix, et des sérénades à trois instruments qu'il allait exécuter dans divers endroits de Vienne, pendant les belles nuits d'été, avec deux de ses amis.

Le directeur du théâtre de Carinthie, frappé de l'originalité d'une de ses compositions, lui confia le poème d'un opéra (*le Diable boiteux*), qu'il lui paya vingt-quatre sequins, et qui eut le plus heureux succès. C'est à ce moment de sa vie (il avait 20 ans) qu'il composa son premier quatuor. Il logeait dans la même maison que Métastase, et ils paraissent avoir été unis l'un à l'autre par un heureux échange de poésie et de musique.

En 1758 (il avait de 26 à 27 ans), sa position s'améliora encore par son entrée comme musicien au service du comte de Mortzin, qui avait un orchestre et donnait des soirées de musique. Le hasard amena à un de ces concerts le prince Esterhazy, qui, charmé à l'audition de l'une des symphonies d'Haydn, obtint du comte qu'il lui cédât le jeune maître, pour en faire son second directeur d'orchestre.

C'est à Eisenstadt, apanage du prince, que Haydn, mis à l'abri par cette hospitalité des soucis de la vie matérielle, passa trente années entièrement consacrées à la composition. Chaque jour, dès le matin, il s'habillait avec soin, et se mettait au travail, où l'heure du dîner le retrouvait souvent. En même temps que de ce calme, si favorable à ses travaux, il jouissait de l'avantage inappréciable d'avoir sous sa main tous les éléments de l'orchestre. Était-il incertain sur l'effet d'un passage, il appelait à lui l'instrumentiste dont il avait besoin, et s'assurait ainsi d'une exécution en rapport avec sa pensée. On ne peut douter que cette circonstance n'ait contribué à donner à chaque partie d'instrument, dans ses compositions d'ensemble, ce naturel et cette facilité si favorables à l'agrément et à la sûreté de l'exécution.

La mort du prince, en 1789, vint troubler cette heureuse existence qui réalisait tous les désirs d'Haydn.

C'est vers cette époque, en 1790, qu'il fit un premier voyage en Angleterre, sur la proposition que lui en avait adressée Salomon, directeur des concerts de Londres, avec la promesse d'un avantage de 1,200 fr. par concert. Il y resta plus d'une année, composant beaucoup, et aussi honoré qu'admiré. L'Université d'Oxford lui décerna le titre de docteur en musique qu'on trouve au bas d'un de ses portraits gravés en Angleterre : ***Mus. D. Oxon.*** (1792).

Il y fit un second séjour quelques années plus tard (en 1794), mais de peu de durée. — C'est ce voyage qui lui fit interrompre les leçons de composition que Beethoven, alors âgé de 22 ans, était venu lui demander, sur la recommandation de l'Électeur de Cologne.

L'entrepreneur Gallini, qui l'avait engagé pour écrire un opéra d'*Orphée*, n'ayant pas réussi à ouvrir son théâtre, Haydn revint en Autriche pour ne plus en sortir, rapportant de ses voyages assez d'argent pour acheter une petite maison et un jardin dans le faubourg de Schœnbrünn, à Vienne. Il était âgé de 63 ans, et c'est

dans cette retraite qu'il composa ses deux oratorios de la *Création* et des *Saisons* et plusieurs quatuors dont le dernier est resté inachevé.

Onze années se passèrent ainsi dans ce travail régulier et fécond qui avait été l'habitude de toute sa vie.

Ce n'est que vers 1805, à l'âge de 74 ans, que, sentant ses forces diminuer, il renonça à composer.

L'année 1809 ramena la guerre aux portes de Vienne, et c'est au bruit du canon français, dont les batteries tonnaient à deux cents pas de sa maison, et auquel il répondait, dans sa douleur pour son pays et son prince, en essayant encore de chanter à son piano son hymne : *Dieu, sauvez l'empereur François !* que s'éteignit ce grand homme, le 31 mai 1809, dans sa soixante-dix-huitième année.

On a de lui de nombreux portraits faits en Autriche, en France et en Angleterre.

L'expression dominante en est calme, douce et forte à la fois, mais ne réalise pas cependant tout ce qu'on voudrait y trouver, en pensant aux sentiments si variés que ses œuvres expriment. Sa figure un peu longue ferait croire à un homme de grande taille : néanmoins Haydn était petit et maigre ; son teint brun, qui avait frappé le prince Esterhazy la première fois qu'il le vit, l'avait fait surnommer *le Maure.*

Simple dans sa vie habituelle, il préférait la société des musiciens ses collègues à celle du grand monde qu'il ne fréquenta que dans les divers séjours qu'il fit en Angleterre.

A un caractère gai, à une humeur plaisante et fine, il joignait une simplicité d'âme, une sensibilité naturelle qui lui faisait facilement verser des larmes sur un sujet insignifiant pour tout autre, mais qui faisait vibrer en lui ces cordes précieuses qui ont trouvé leur écho dans tant d'autres cœurs.

HAYDN.

CATALOGUE.

Commencer par Haydn, c'est prendre le *quatuor* à sa véritable source, historique et chronologique.

La première publication en France des œuvres d'Haydn remonte à 1764, époque où le *Mercure* l'annonça sous ce titre : *Symphonies périodiques* [1] pour deux violons, alto et basse, formant l'œuvre 14 *di varii autori*, publié par Vénier, avec cette légende : « *Les noms inconnus bons à connaître.* » Ces ouvrages se vendaient aussi séparément, formant une série de numéros de 1 à 46, dans laquelle l'œuvre de Haydn occupait le n° 14.

Les quatuors de Haydn parurent ensuite successivement en France, par œuvres de 3 ou 6, chez les éditeurs Lachevardière, Leduc, Vénier, etc., jusqu'à ce que l'éditeur Sieber,

[1] On sait que jusqu'en 1770 et même plus tard, on désignait indifféremment sous le nom de *sinfonia* les compositions de musique instrumentale d'au moins trois instruments coucertants. — Quant aux noms d'auteurs cités alors avec celui d'Haydn aux annonces de musique, c'étaient : Bach, Jomelli, Stamitz, et Boccherini dont les premiers quatuors parurent en 1763.

s'en assurant la propriété en Allemagne, finit par réunir, le premier, toutes ces œuvres séparées en une seule collection [1].

Quoiqu'on ne cite guère, en fait de musique de chambre de Haydn pour instruments à cordes, que ses quatuors, et qu'il ait, dans cet ordre d'idées, préféré cette forme à toute autre [2], là, cependant, ne se borne pas son œuvre.

On sait notamment qu'il composa de nombreux trios, dont 19 seulement, pour deux violons et basse, ont été gravés [3]. Un plus grand nombre est resté inédit, dont on compte jusqu'à 92, soit : 1 pour violon, violoncelle et basse, 5 pour violoncelle, alto et basse, et 86 pour deux violons et basse. Pour plusieurs de ces derniers, il est vrai, on doute que telle soit leur combinaison originale, et il est plus probable qu'ils avaient été primitivement écrits pour l'alto, le violoncelle et le baryton, instrument favori du prince Esterhazy, dont l'usage est aujourd'hui perdu, et qui tenait le milieu entre l'alto et la basse. Haydn devait chaque jour fournir au prince une nouvelle pièce. Telle est l'origine de ces morceaux, dont cette circonstance expliquerait le nombre considérable (163, selon Carpani), et qui ont péri, en grande partie, dans un incendie.

On cite encore d'Haydn un certain nombre de compositions intermédiaires entre le quatuor et la symphonie. Telles sont :

Un écho pour quatre violons et deux violoncelles;

[1] De nombreuses collections ont suivi celle de Sieber, parmi lesquelles on doit citer pour la France : Pleyel, dont la première édition fut dédiée au premier consul; Imbault (collection choisie qui ne contient que cinquante-six quatuors), Leduc, Janet et Cotelle; et pour l'étranger : Peters, à Leipsig, Paul, à Dresde; Artaria et Breitkopf, à Vienne; André et Simrok, à Offenbach, etc.

[2] Ries raconte qu'il demanda à Haydn pourquoi il ne faisait pas de quintetti. Haydn répondit qu'il avait assez de quatre voix, qu'il l'avait essayé et qu'il en était résulté la première fois un quatuor, et la seconde un trio.

[3] Lachevardière, Bailleux, à Paris; Hummel, à Amsterdam; Artaria à Vienne.

Six divertissements à huit parties[1].

Un quintetto en *ut* pour deux violons, deux altos et basse[2].

Six quintetti pour deux violons, deux altos, basse, avec deux cors (ce genre de morceau s'appelait *Cassationnen;* Beethoven et Mozart en ont écrit plusieurs)[3].

Enfin des *Minuetti di Ballo* pour deux violons, deux cors et basse, et le menuet du Bœuf pour deux violons, basse, deux clarinettes, deux cors et trompettes[4].

Ces citations attestent la fécondité du génie d'Haydn. Mais de ces œuvres diverses, la plupart sont restées inédites. Les autres sont fort rares, presque inconnues et nullement pratiquées en France.

Aussi notre catalogue thématique doit-il se restreindre à l'œuvre capitale du maître : les *Quatuors*.

Un mot d'abord sur le nombre de ces ouvrages.

Les deux collections françaises les plus complètes s'accordent sur ce point à un chiffre près. Car si Sieber compte 86 numéros, il ne contient en réalité de plus que Pleyel, qui en donne 83, qu'un seul quatuor en *mi bémol,* le surplus de la différence tenant à la manière de compter les sonates tirées des Sept Paroles de Jésus-Christ.

C'est donc en réalité de 76 ou 77 quatuors (les Sept Paroles n'étant, comme on sait, qu'une réduction et non point une œuvre originale en tant que quatuor) que se compose la merveilleuse succession de chefs-d'œuvre que nous allons par-

[1] Vienne, Artaria.
[2] Paris, Pleyel, Sieber; Offenbach, André.
[3] Paris, Lachevardière.
[4] Vienne, Cappi, Diabelli.

courir, en suivant en général, soit pour les numéros d'œuvres, soit pour l'ordre des quatuors dans chaque œuvre, le classement de la collection Pleyel, la plus répandue en France [1].

QUATUORS.

Il ne faut pas avoir étudié longtemps l'œuvre des quatuors de Haydn, pour y reconnaître une diversité de style qui nous montre le degré d'expérience, ou la disposition d'esprit qui dirigeait son auteur dans les différentes périodes de sa vie.
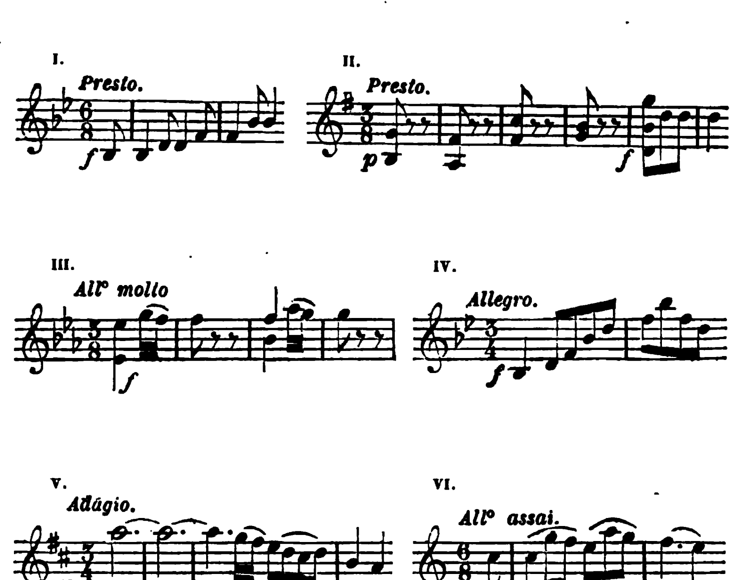
ŒUVRES 1, 2 et 3.

Ainsi, dans les œuvres 1,2 et 3, renfermant dix-huit quatuors (publiés, en France, de 1764 à 1769), on voit tout d'abord, et comme forme de morceaux et comme nature de pensée, un génie qui, loin encore de cette sûreté d'inspiration, de cette puissance de développement qu'il possédera plus tard, adaptait à son art les éléments qu'il connaissait, mais avec prudence, et comme s'essayant à ce genre nouveau du qua-
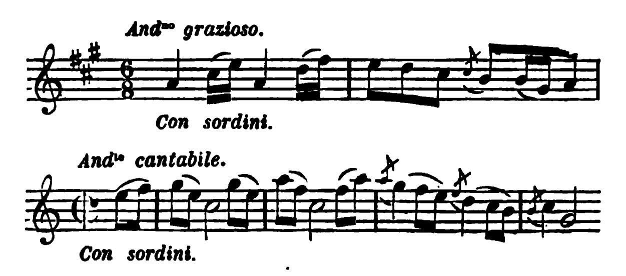
[1] En dehors de ce nombre authentique donné par les collections, les anciens catalogues signalaient encore des quatuors de Haydn sous les numéros d'œuvres 11, 12, 21, 26, 56, 58. Mais il serait difficile de se prononcer sur le degré d'authenticité de ces publications éparses, négligées par les éditeurs plus récents, dont plusieurs doivent être des arrangements ou des spéculations de librairie, et qui exagéreraient évidemment le nombre des quatuors d'Haydn que lui-même fixait d'après ses souvenirs à quatre-vingt-trois. — Il est bien vrai que, les collections n'atteignant ce chiffre que par l'addition de l'arrangement des Sept Paroles, on peut se demander si, parmi ces œuvres oubliées ou perdues, il n'en est pas quelques-unes qui compléteraient mieux, et par des ouvrages originaux, le chiffre d'Haydn. Mais ce n'est là qu'une conjecture, et, nous bornant à indiquer, sans prétendre la résoudre, cette délicate question bibliographique, nous devons nous en tenir ici aux classifications connues et en quelque sorte officielles.

QUATUORS.

ŒUVRE 1.



tuor. Cependant, au milieu de ces œuvres d'une portée inférieure sans doute à celle des œuvres qui suivent, se trouvent plus d'un morceau d'une valeur réelle et particulièrement deux andante, ceux des 3e et 6e quatuors de l'œuvre 3[1], dont l'invention et l'effet réalisent ce qu'on peut entendre de plus exquis comme délicatesse de sentiment, grâce et simplicité.
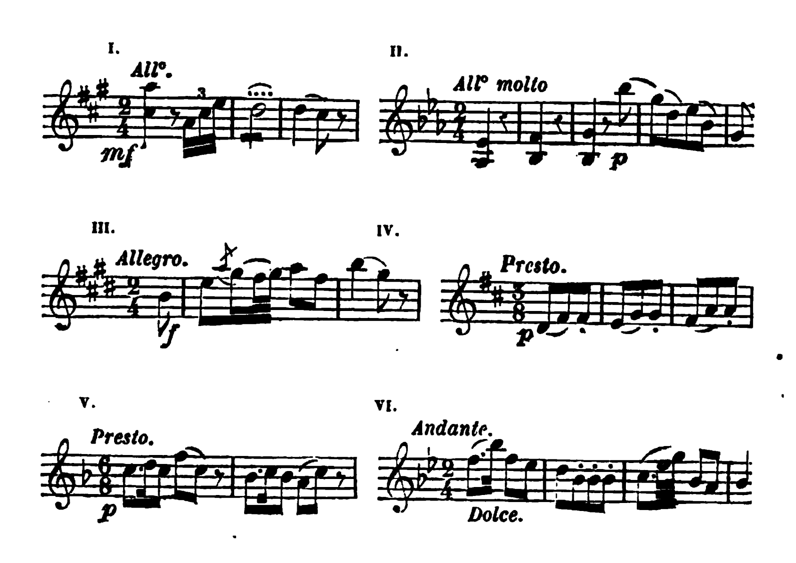


Le charme prolongé du même rythme, quelques modulations dans les tons les plus rapprochés et, par-dessus tout, la grâce et la pureté de contour de la partie principale, toute cette discrétion d'invention donne à ces deux andante une physionomie toute particulière qu'on ne trouve que dans les premières inspirations de la jeunesse des maîtres.
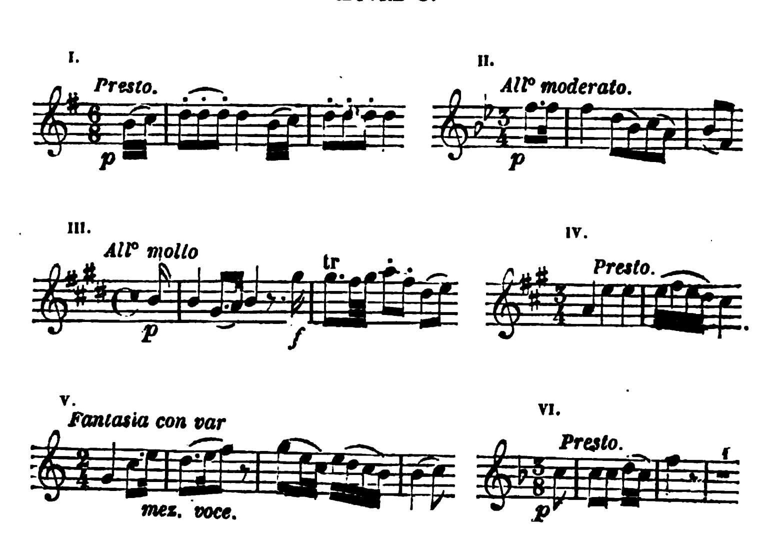
Ajoutons que si, au lieu de déprécier et de perdre le véritable esprit de ces *petits* quatuors en les comparant à ceux qui suivent, on cherchait à se replacer au point de vue de l'auteur et des idées du temps où il les écrivait, on trouverait dans plusieurs de ces œuvres naïves et simples, dans cette enfance du quatuor, une nature de plaisir qu'on chercherait en vain ailleurs. Cimarosa, Paesiello, n'ont pas demandé plus à leur art, et l'on n'exige pas plus d'eux.

[1] Il serait assurément plus simple d'avoir pour tous les quatuors d'un maître un seul ordre de numéros. Mais chaque collection présentant à cet égard des différences arbitraires, on ne peut trouver de certitude que dans le classement par œuvres.

ŒUVRE 2.



ŒUVRE 3.
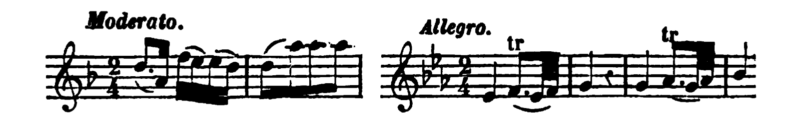


A la suite de ces dix-huit quatuors, la collection Sieber en donne deux sous le titre de livre 4. Le second en *mi bémol*, dont nous avons déjà parlé, ne figure dans aucune autre collection.

Quant au premier en *ré* mineur, il forme à lui seul l'œuvre 8 dans l'édition Pleyel, qui le fait venir seulement, on ne sait pourquoi, au n° 43, entre les œuvres 33 et 50. Son numéro d'œuvre, de même que son style, lui assigne plutôt la place que nous lui donnons.
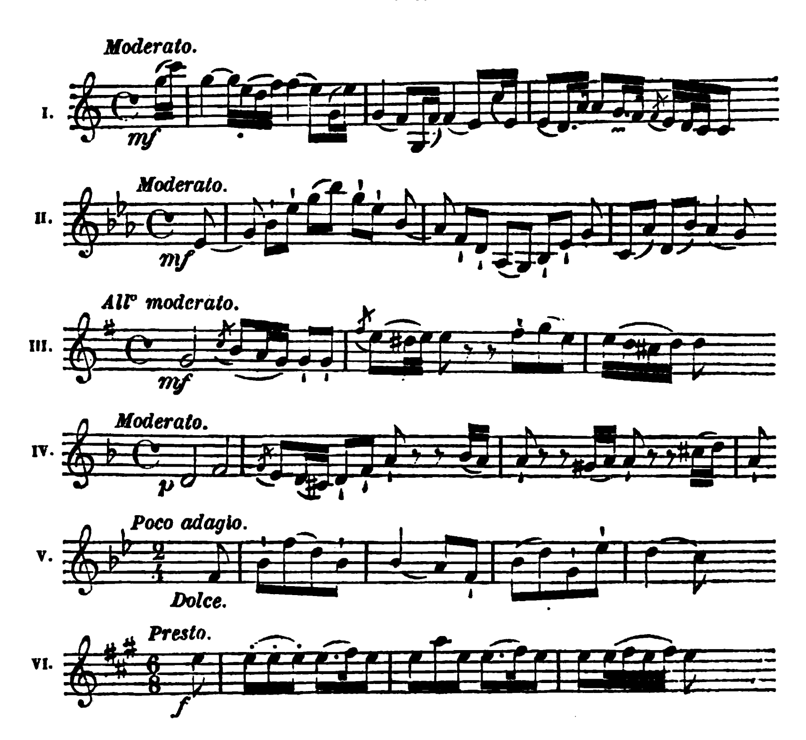
ŒUVRES 9 ET 17.

Ici commencent les œuvres 9 et 17 dans lesquelles le génie de Haydn s'ouvre une voie nouvelle et ne se contente plus des idées aimables qui lui avaient suffi jusque-là; Cimarosa fait place à Gluck, et le quatuor paraît, noble et gracieux, sous cette forme que le maître fixe dorénavant, et où il assigne, en créateur, à chaque chose et à chacun, dans des proportions parfaites, la place qu'il doit occuper dans cet harmonieux ensemble.

Ces deux livres offrent à l'observation, comme trait distinctif, la prépondérance donnée à la partie du premier violon, à laquelle la beauté des traits et la largeur des chants, particulièrement dans les adagios, donnent plutôt le caractère d'un violon principal. Ne semblerait-il pas que Haydn écrivît alors sous l'impression des grandes écoles de violon de l'époque : Corelli, Tartini, en Italie; Jarnowick, en Allemagne; Leclair, en Fance? Les points d'orgue, qui terminent plusieurs des adagios et qui obligent le premier


Moderato.
Allegro.
tr
tr

ŒUVRE 9.


Moderato.
I.
mf
Moderato.
II.
mf
All° moderato.
III.
mf
Moderato.
IV.
p
Poco adagio.
V.
Dolce.
Presto.
VI.
f

violon à amener, par un trait improvisé, le trille placé sur la dominante, contribuent encore à rapprocher ces quatuors du genre de la sonate ou du concerto.

Le sixième quatuor de l'œuvre 9 rentre par sa facture dans le style des dix-huit premiers; ce qui pourrait faire croire à une composition antérieure à cet œuvre. Le presto qui le termine n'est, en quelque sorte, qu'indiqué.
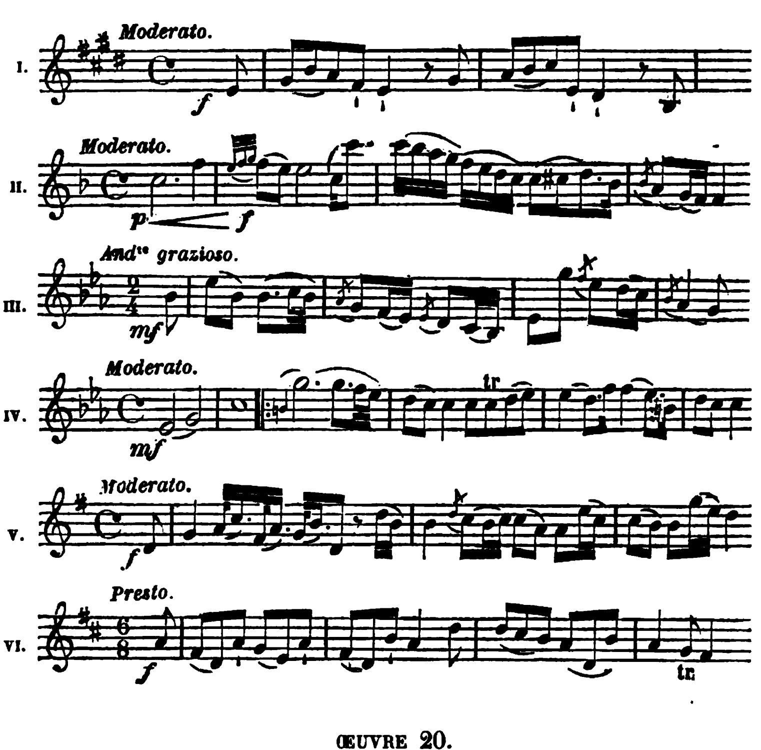
* *
*

ŒUVRE 20.
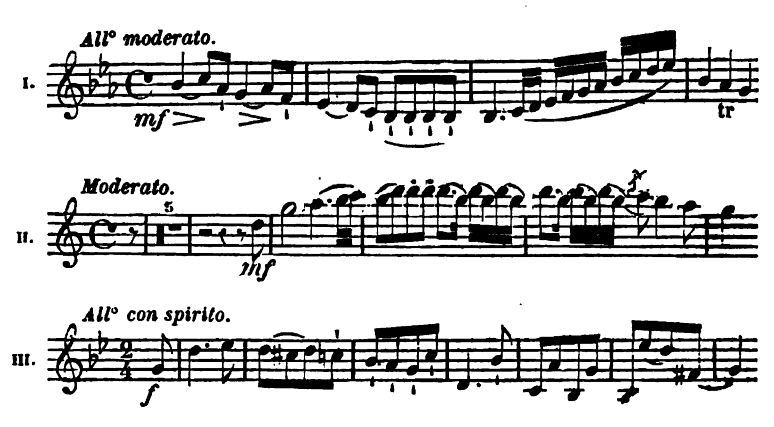
Nous continuons à assister, dans cet œuvre, à l'intéressant développement des inventions du maître.

Ici, pour la première fois, Haydn approprie la fugue au quatuor et prouve le cas qu'il fait de cette innovation en la répétant trois fois dans le même œuvre, comme si, ne se contentant pas d'un seul exemple, son génie trouvait dans l'emploi de cette forme matière à des inspirations nouvelles. Ces morceaux, où l'intérêt scientifique n'ôte rien à la clarté et
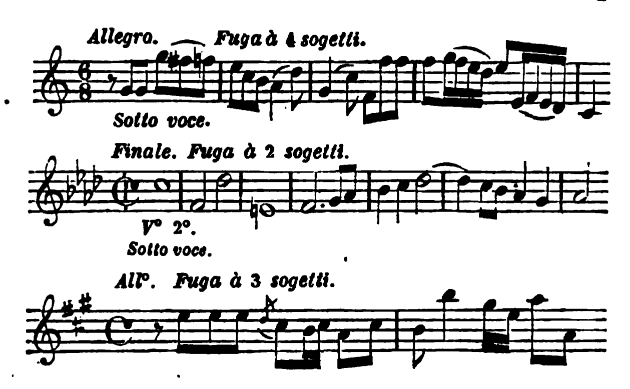
ŒUVRE 17.



ŒUVRE 20.



au charme attaché à toute production de Haydn, viennent jeter dans la collection un attrait et une diversité de plus.
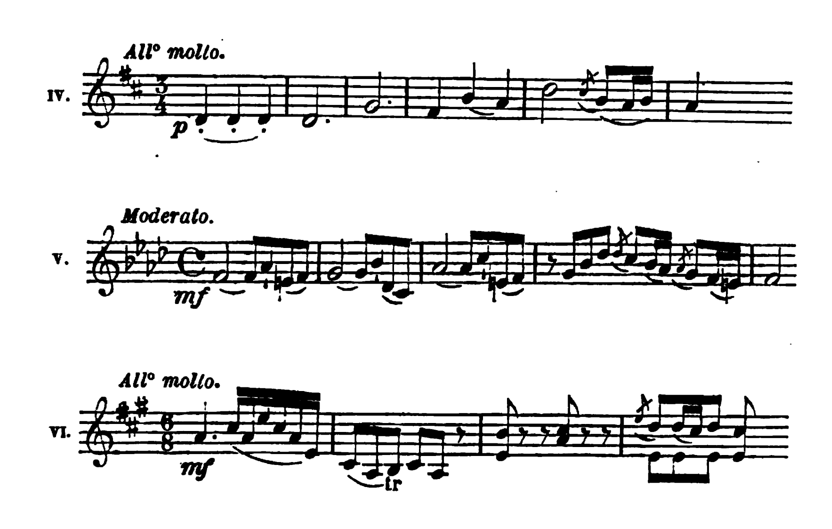


Le 5e quatuor (en *fa mineur*), dont nous citons ci-dessus la fugue, est celui que Haydn fit entendre à Gluck, pendant le séjour de ce dernier à Vienne, en 1776. On aime à penser que ce grand homme a connu ce chef-œuvre qui avait tant de rapport avec les siens.
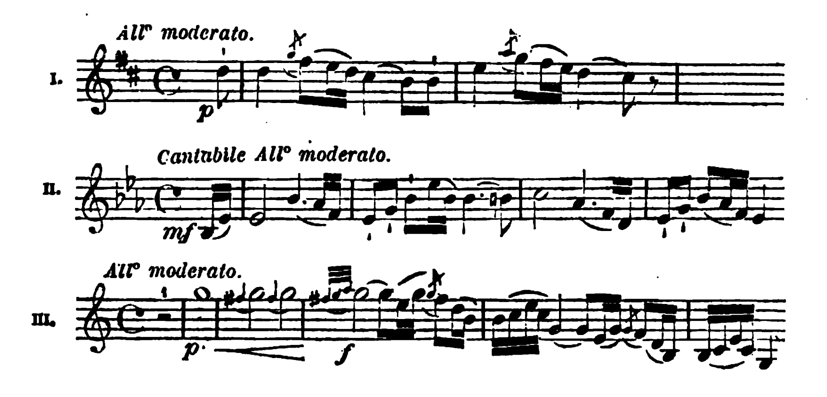
ŒUVRE 33.

Admirons combien dans cet œuvre, et déjà dans celui qui précède, le quatuor grandit entre les mains du maître, particulièrement au point de vue concertant, sans cependant rien perdre en noblesse et en simplicité.

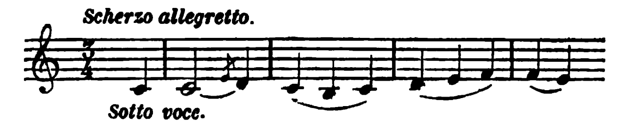
C'est dans le n°.3 que se trouve le beau *scherzo allegretto* en *ut*, dont l'allure majestueuse offre, sous la forme concise


All° molto.
IV.
p
Moderato.
V.
mf
All° molto.
VI.
mf
tr

ŒUVRE 33.


All° moderato.
I.
p
Cantabile All° moderato.
II.
mf
All° moderato.
III.
p
f

et traditionnelle du menuet, toute la grandeur calme du génie de Haydn.



Le dernier de l'œuvre (nº 6) semble revenir, dans sa grâce naïve, aux formes et à la nature d'idées des premières productions de l'auteur. On peut croire que l'éditeur a complété l'œuvre par un ouvrage de plus ancienne date.
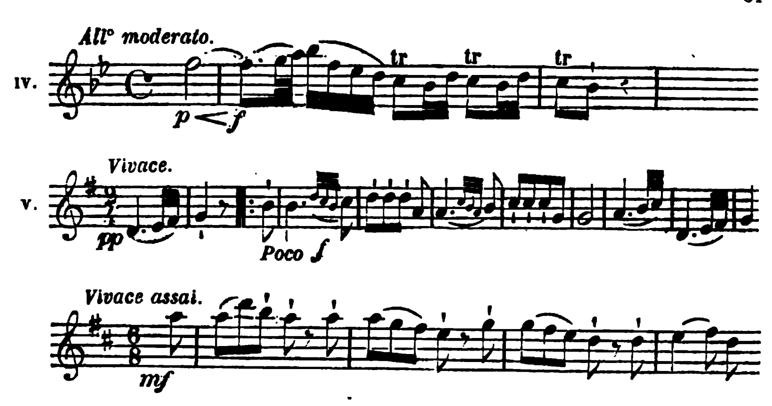
ŒUVRE 50.

Cet œuvre 50 continue à nous faire admirer l'abondance et la variété du génie de Haydn.
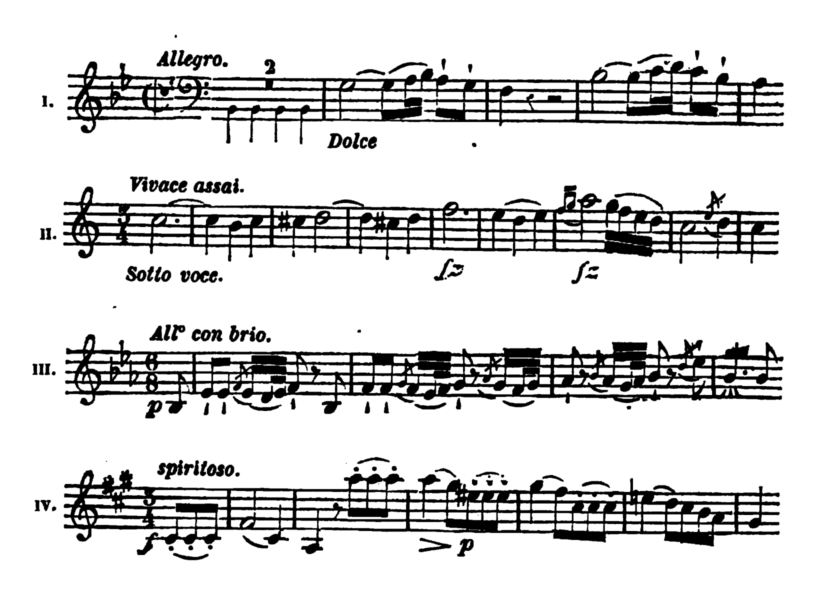
Dans le 4ᵉ quatuor, encore une fugue pour dernier morceau.
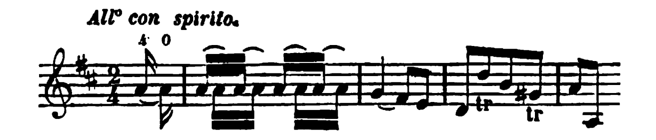


Citons aussi le spirituel effet d'unisson sur deux cordes du


All° moderato.
IV.
p
f
tr
tr
tr
Vivace.
V.
pp
Poco f
Vivace assai.
mf

ŒUVRE 50.


Allegro.
I.
2
Dolce
Vivace assai.
II.
Sotto voce.
fz
fz
All° con brio.
III.
p
spiritoso.
IV.
f
p
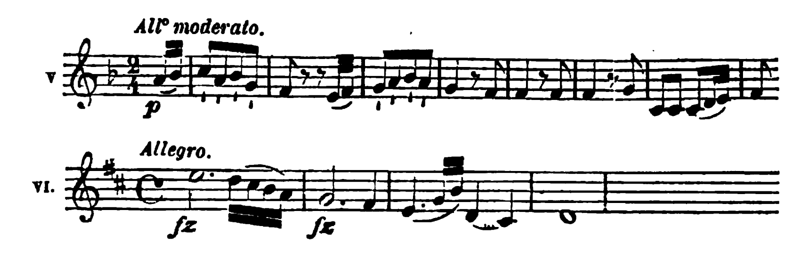
dernier morceau du 6ᵉ quatuor, doublement piquant par la fantaisie de la sonorité et l'intérêt du coup d'archet.



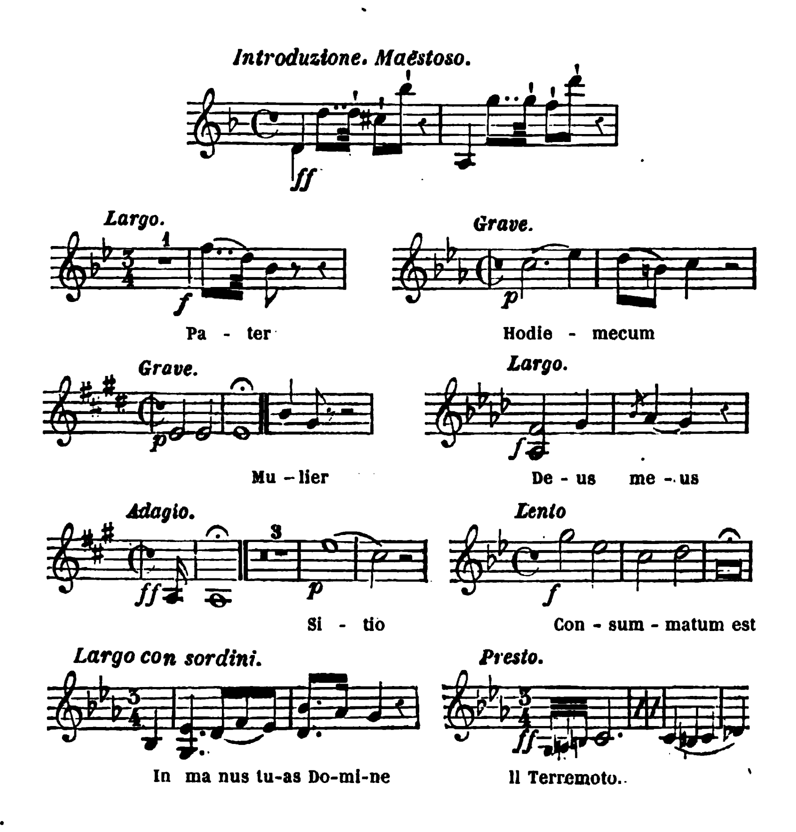
ŒUVRE 51.

On trouve ici, comme nous l'avons remarqué au début de ce catalogue, une interruption dans les quatuors originaux, et, sous le titre d'œuvre 51, l'œuvre de Haydn intitulé ***les Sept Paroles***. On sait cependant que cet ouvrage n'est que la réduction d'une suite de morceaux religieux que Haydn composa pour être exécutés pendant la semaine sainte, et dans le but d'alterner avec la prédication. Plus tard, son frère Michel y ajouta la partie vocale. C'est de là que sont extraits les morceaux détachés qui composent l'op. 51; mais on sent bien qu'à part le caractère élevé qui y règne, l'intérêt comme quatuor, et principalement comme dialogue, y manque, surtout par comparaison avec ceux qui précèdent ou qui suivent.

A dater de l'œuvre 54, les quatuors se suivent par œuvres de trois, ou œuvres de six, divisés en deux livres, selon les diverses éditions. Nous nous dirigerons, comme nous l'avons fait jusqu'ici, d'après les chiffres de la première édition Pleyel.
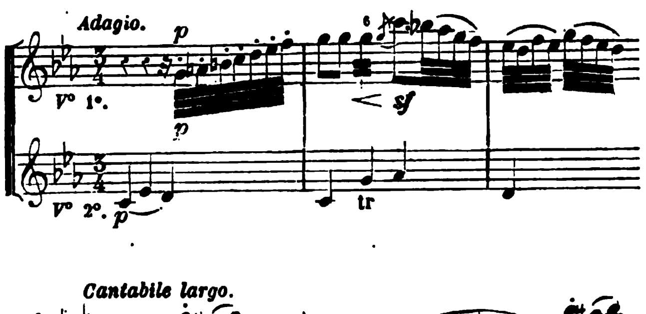

All° moderato.
V
p
Allegro.
VI.
fz
fz
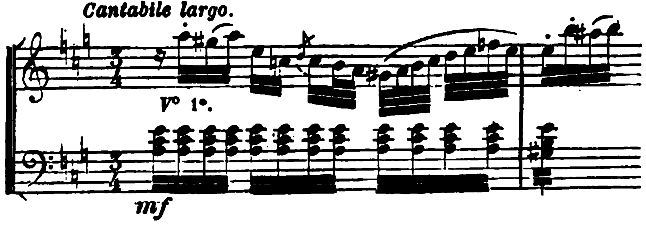
ŒUVRE 51.


Introduzione. Maëstoso.
ff
Largo.
f
Pa - ter
Grave.
p
Hodie - mecum
Grave.
p
Mu - lier
Largo.
f
De - us me - us
Adagio.
ff
p
Si - tio
Lento
f
Con - sum - matum est
Largo con sordini.
In ma nus tu-as Do-mi-ne
Presto.
ff
Il Terremoto.

ŒUVRE 54.

Le fait intéressant du redoublement de la même invention dans le même œuvre, que nous signalions au sujet des trois fugues de l'œuvre 20, se retrouve ici pour les deux adagios des 1er et 3e quatuors. Ces morceaux, dans lesquels Haydn semble avoir voulu rappeler la manière dont les anciens violonistes italiens brodaient leurs adagios écrits en notes simples sur la partie, tirent surtout leur effet de l'opposition du rythme calme et mesuré des accompagnements, avec l'apparente liberté d'improvisation de la partie principale[1].





[1] Un pareil effet se retrouve dans la sonate en la bémol nº 22, pour piano, violon et basse, dont l'adagio a pour mineur une suite de traits de main droite analogues à ceux que nous citons ici.

ŒUVRE 54.

I. 

II. 

III. 

ŒUVRE 55.

Le n° 2 de cet œuvre commence par un andante varié alternativement dans le mode majeur et mineur, combinaison que Haydn affectionnait et dont il a donné de nombreux exemples dans ses sonates de piano. Ici, comme dans les autres morceaux du même genre, il semble rentrer plus volontiers encore dans le mode majeur, revenant ainsi aux sentiments calmes et sereins où se complaît son génie.
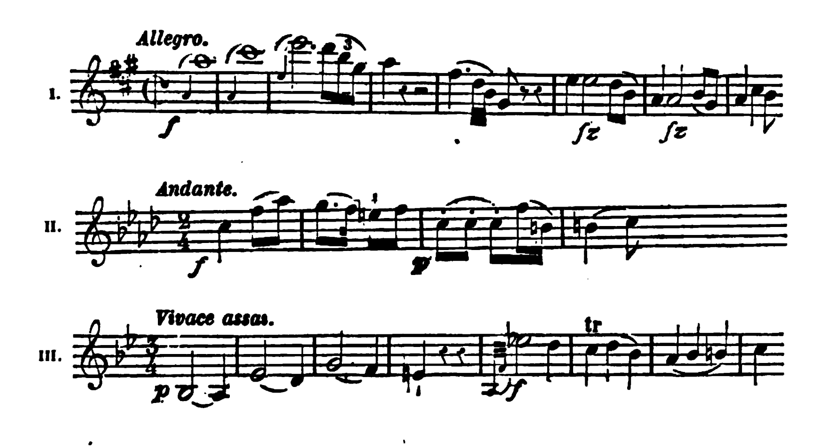


ŒUVRE 64 (I et II).
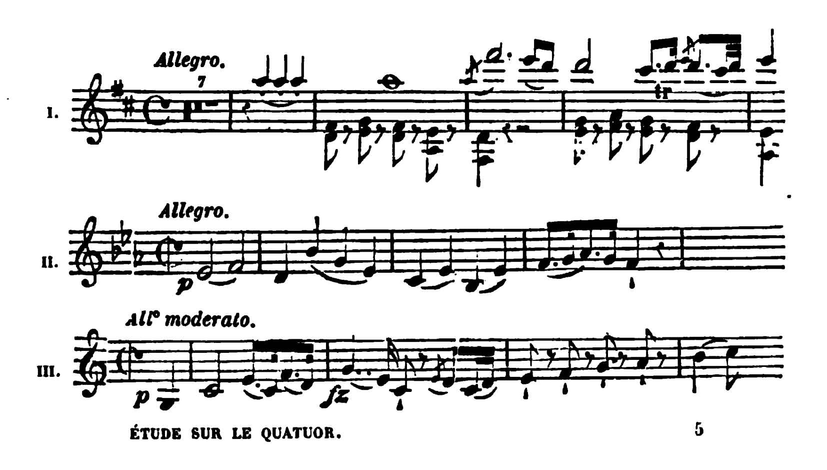
Dans le quatuor n° 2, l'édition Pleyel présente une variante à la seconde reprise du trio du menuet, dont l'œuvre de Haydn n'offre pas d'autre exemple.

Le 1er du 2e livre, en *sol*, a son caractère particulier. Il offre l'union la plus heureuse de ce style emprunté au concert ou à la sonate, caractérisé par la prédominance du violon principal et que nous signalions plus haut dans les œu-

ŒUVRE 55.



ŒUVRE 64 (I et II).
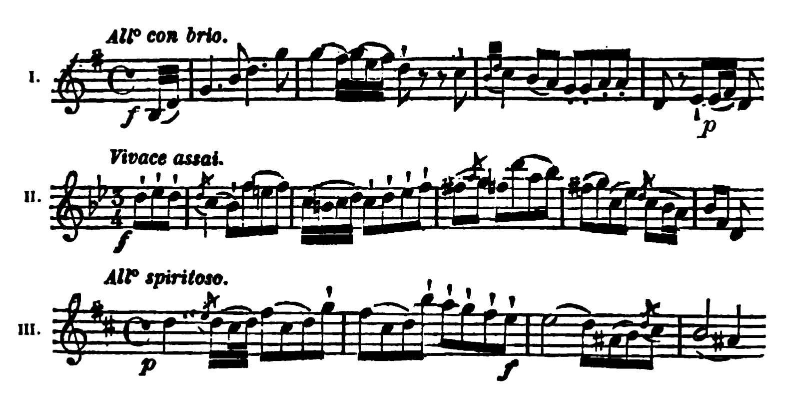


vres 9 et 17 avec la forte contexture et l'intérêt concertant des quatre parties qui est devenu depuis, chez Haydn et les maîtres qui l'ont suivi, le style ordinaire du quatuor.
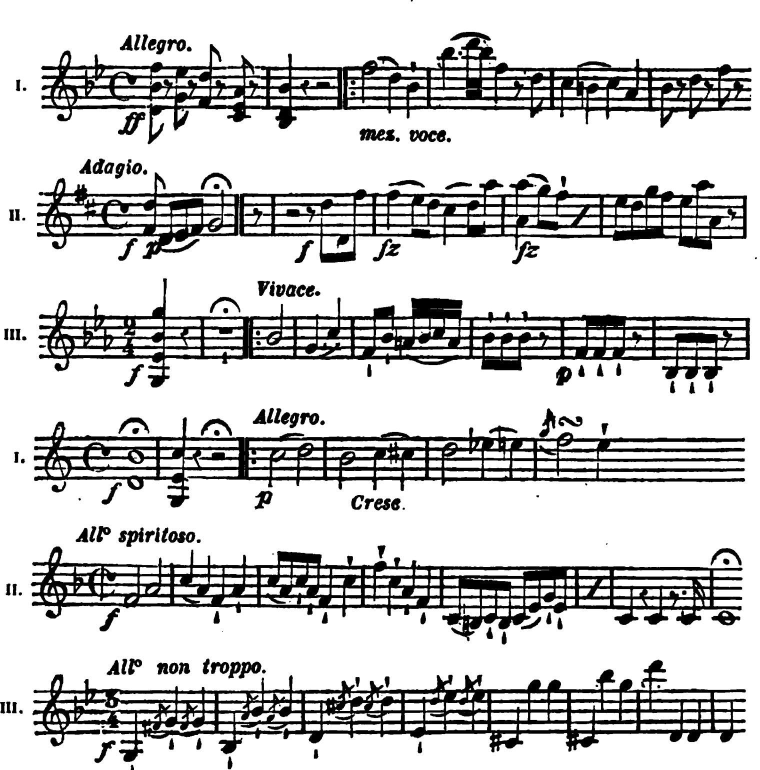
* *
*

ŒUVRES 71 et 74, ou 81 et 82.

Nous passons rapidement, quoique à regret, devant tous ces chefs-d'œuvre, dont les thèmes ci-contre montrent la variété de style et la richesse de pensée; mais on comprend qu'une analyse détaillée de chacun d'eux nous entraînerait à d'inévitables redites admiratives, et au danger de ne mettre qu'une verbeuse appréciation en regard de ces œuvres, qui ne renferment pas une note de trop.
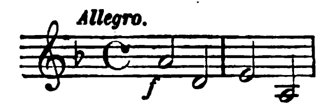
* *
*



ŒUVRES 71 et 74, ou 81 et 82.



ŒUVRE 76 (I et II).

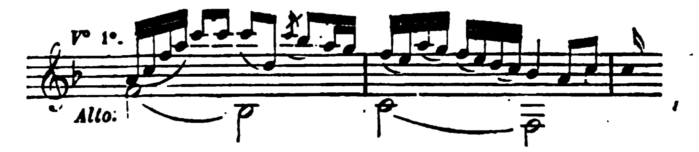
Nous examinerons, cependant, plus attentivement le 2e quatuor de l'œuvre 76 (Liv. I), comme un exemple du travail que nous aurions voulu pouvoir faire pour tous.

C'est sur ces quatre notes
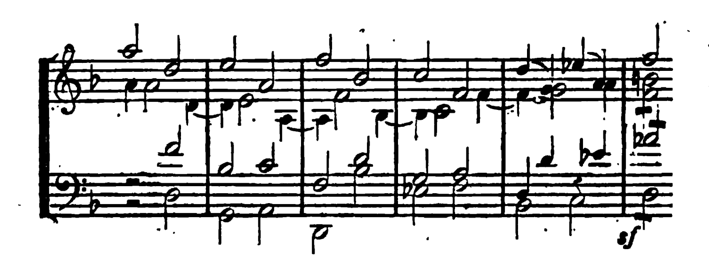


que repose toute la charpente de ce premier morceau que l'on pourrait dire : *bâti en quintes.*
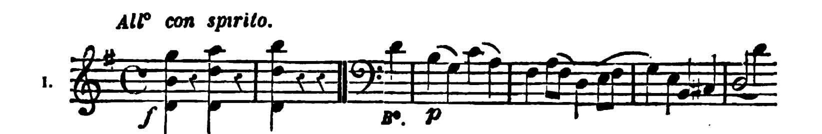
Mais quelles modifications Haydn n'apporte-t-il pas à cet *ostinato* de ces quatre notes, selon qu'il les emploie comme accompagnement au trait du premier violon qui continue le chant du début,
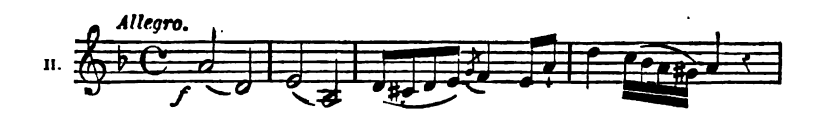


ou comme intérêt canonique et basse de modulation à la marche grave et puissante.



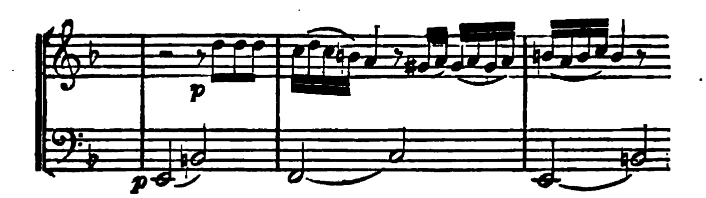
. ŒUVRE 76 (I et II).
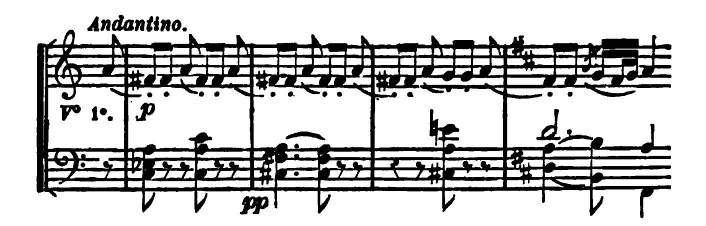




* *
*

Ou encore dans ce beau passage, où, sous l'impression d'un chant noble et doux comme les muses grecques, la quinte, cet intervalle fort par excellence, devient elle-même expressive et tendre !
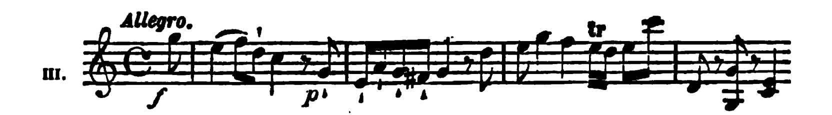


Citons encore, dans l'andante de ce quatuor, cette ingénieuse rentrée dans laquelle, faisant perdre toute tonalité précise, et, comme égaré lui-même, Haydn tient l'auditeur en suspens sur les deux mêmes notes, jusqu'à ce que l'une d'elles, se glissant à la dominante, fasse cesser cette aimable incertitude et rentrer avec un charme indicible dans le ton et le motif.



Un menuet canonique, c'est-à-dire dont le motif est écrit à deux parties qui se poursuivent en s'imitant, et un beau finale complètent ce chef-d'œuvre.

Le 3° de l'œuvre est justement célèbre par l'adagio varié qu'il renferme. Le nom de Prière, ou d'*Hymne à la paix,* sous lequel on désigne ce morceau, vient de ce qu'il fut composé à
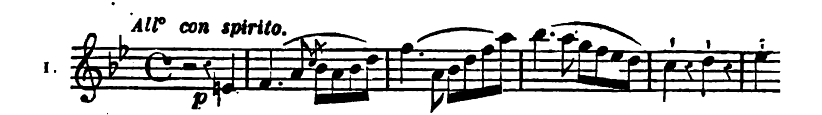
* *
*

III. 

l'époque du traité de *Campo-Formio*, et exécuté à cette occasion. Ce thème, qui est devenu l'hymne national de l'Autriche, y est si populaire, que, changeant de caractère et de mouvement selon l'emploi qu'on en fait, on l'entend sous forme de marche militaire, de chœur religieux, et même sur le cor des postillons. Dans le quatuor, le thème, reproduit successivement dans son intégrité par les quatre instruments, est accompagné, dans chaque variation, par les harmonies les plus neuves et les plus savantes, ou plutôt par un entrelacement exquis de mouvement et de chants, dont la marche parfaite dénoue sans le moindre effort les modulations les plus compliquées.
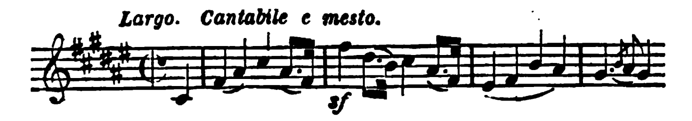


Arrêtons-nous encore un moment devant ce 2e livre de l'œuvre, quoique nous sachions bien que toute parole sera insuffisante à rendre cet ensemble de perfection, cette inimitable réunion de jeunesse et d'expérience. Mais nous touchons à la fin de cette partie de notre précieuse galerie, et, au moment de quitter les merveilles qu'elle renferme, il est bon d'apprécier le chemin parcouru par cette rare intelligence depuis ses premiers *petits quatuors* jusqu'à ces derniers, qu'on peut à tant de titres appeler *les grands*.
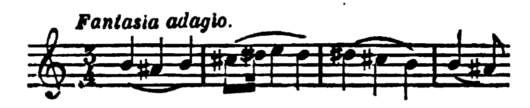
* *
*


1.
All° con spirito.
p
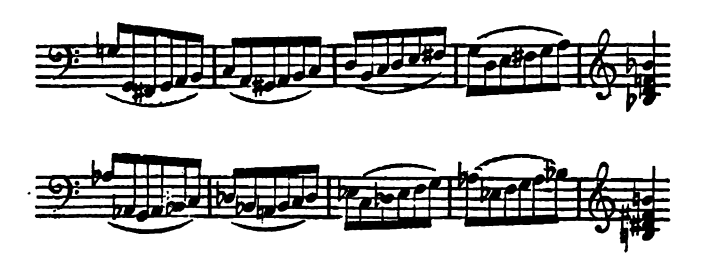
Comment ne pas citer le Largo cantabile e mesto du 2e?
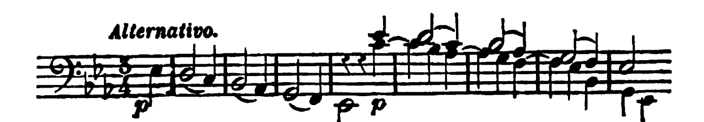


La fantasia du dernier,



chef-d'œuvre de modulations inattendues, de surprises harmoniques?

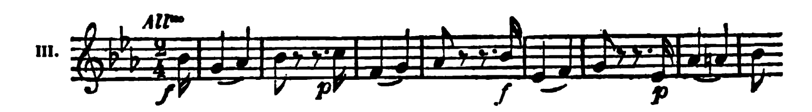


Comment ne pas admirer dans ce maître, aussi fin et spirituel qu'il est grand, l'ingénieux travail sur la gamme de l'*alternativo* qui sert de trio au menuet?



Tout, dans cet œuvre et le suivant, nous montre le maître au plus haut point de perfection et terminant sa brillante carrière comme un soleil radieux dont le dernier rayon charme et pénètre tout ce qu'il touche.


II.
All^tto
p
fz


III.
All^tto
f
p
f
p

* * *

ŒUVRE 77.

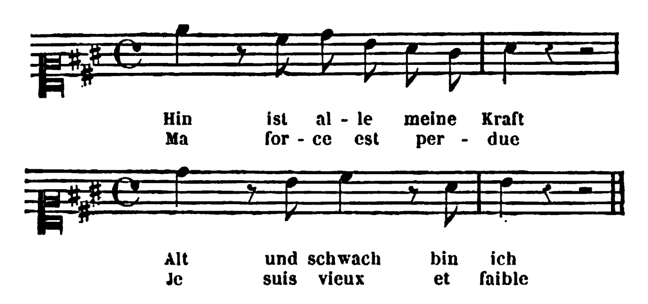
Cet œuvre ne se compose que de deux quatuors qu'il faut encore classer parmi les plus beaux de la collection. On peut citer particulièrement le menuet et l'andante (*ré majeur*) du second.

Ces deux quatuors, ainsi que le suivant, n'ont pu figurer dans la première édition de Pleyel, dédiée au premier consul, du vivant de Haydn. Ils ont pris place dans les éditions postérieures, ainsi que dans les collections Sieber et Imbault qu'ils terminent.

DERNIER QUATUOR.
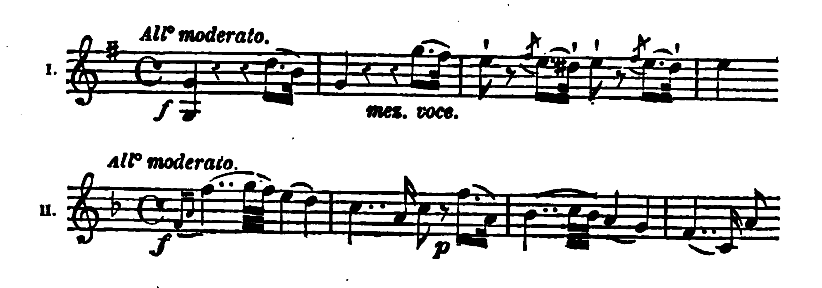
Le dernier quatuor n'est pas achevé. Il ne se compose que d'un premier morceau et d'un menuet.

Une dernière observation au sujet de cette phrase vocale, dont on s'explique difficilement la présence à la suite des quatuors d'instruments et qui a pour titre dans la collection Imbault, *Canon* par Haydn, résolu par M. Rey.



L'origine réelle de ce motif est le début d'un quatuor de

ŒUVRE 77.



DERNIER QUATUOR.



voix que l'on trouve dans une suite de morceaux de chant avec accompagnement de piano, gravés à Leipsig, chez Breitkopf et Hartel.

Si l'on en croit Carpani, ami et historien de Haydn, il aurait employé cette phrase dans un but moins scientifique mais plus touchant. « Ce sont, dit-il, ces quatre mesures que Haydn, *vieux et faible*, et ne pouvant plus sortir de son jardin de Gumpendorff, envoyait, comme billet de visite, à ses amis pour se rappeler à leur souvenir. » Prenons-les donc aussi comme un adieu affectueux du maître au monde qu'il avait charmé et un regret de ne pouvoir plus y réussir; aveu d'impuissance victorieusement démenti par les deux quatuors qui terminent la collection.

Ici finit l'œuvre des quatuors de Haydn.

RÉSUMÉ.

Si nous résumons ce qu'offre à la pensée cette suite de chefs-d'œuvre, nous y trouvons à la fois, création du genre, simplicité dans la forme et les moyens, élévation de l'âme jusqu'au sublime, inépuisable variété de style, et, par-dessus tout, cette inimitable faculté qui permet à Haydn de remplir l'immense horizon de son génie, tout en se renfermant dans les proportions les plus concises.

C'est de ce pouvoir de diriger son œuvre et de la mener à fin, sans jamais en être dominé, c'est de cette justesse et de ce charme de proportions, que naissent pour l'auditeur de la musique de Haydn ce bien-être, ce repos de l'esprit et du cœur que donne seule la contemplation du beau, et que nul n'a su mieux faire goûter que lui.

Nous avons, dans ce catalogue, signalé les rapports qui relient de nombreux adagios des quatuors de Haydn à cette grande musique de Gluck, toute remplie de ce qu'on pourrait appeler le *calme antique;* mais chez Haydn, cette expression se traduirait mieux par *sérénité chrétienne*. Car on sent partout à quelle source il allait puiser l'inspiration lorsqu'elle lui faisait défaut. C'est là qu'il a trouvé cette musique dans laquelle se mélangent à égal degré le *suaviter* et le *fortiter*, la douceur et la fermeté, cette musique qu'on peut dire saine à entendre, qui est toujours un bon conseil en

même temps qu'un agréable et noble plaisir, et à l'auteur de laquelle s'appliquerait bien cette parole de Béatrix au poète de Mantoue :

> Venni. . . . .
> Fidandomi nel tuo parlare onesto
> Ch' honora te e quei ch' udito l' hanno.

Si l'œuvre de Haydn finit ici, Mozart commence, pour continuer et varier dans le même ordre d'idées les chefs-d'œuvre de notre bibliothèque instrumentale.

MOZART.

MOZART.

BIOGRAPHIE ABRÉGÉE.

MOZART (Wolfgang-Amédée)[1], né à Salzbourg, le 27 janvier 1756. La Providence ne se borna pas à donner à Mozart des facultés inouïes; elle semble avoir voulu entourer son enfance des conditions les plus propres à les développer.

Son père, habile musicien, sous-directeur de la chapelle du prince-archevêque de Salzbourg, et homme d'un grand sens, comprit parfaitement la valeur du trésor qui lui était confié et sacrifia tout pour se dévouer au développement de cette intelligence qu'il regardait comme un miracle.

[1] Nous devons la plupart des détails qui suivent aux lettres de Mozart lui-même et de son père, dont M. l'abbé Goschler s'est fait l'habile traducteur, publication d'un si haut intérêt pour l'histoire musicale. Un volume, chez Douniol, à Paris.

Il est vrai de dire que les premières années de Mozart tiennent du prodige : il était déjà célèbre à l'âge où les autres enfants bégayent encore. A quatre ans, il joue du piano; à cinq ans, il compose; à six ans, son père le mène à Vienne où, à l'admiration de tous, il se fait entendre à la cour devant l'empereur François. Ce fut le premier des nombreux voyages de Mozart, et l'on verra quelle place ils tinrent dans sa vie.

Cependant il n'était pas le seul doué dans la famille; sa sœur Marie-Anne, qu'on appelait Nanerl, plus âgée que lui de quatre ans, possédait aussi un grand talent et partageait les triomphes du jeune Wolfgang.

Tous ces succès engagèrent le père de Mozart à tenter la fortune au dehors, en faisant voyager ses enfants afin de les produire dans les cours étrangères.

La famille de Mozart (le père, la mère et les deux enfants), quitta donc Salzbourg le 9 juin 1763.

A Munich, ils donnèrent un premier concert, dans lequel le petit Wolfgang, alors âgé de sept ans, joua, en présence de l'Électeur, un concerto de violon, instrument qu'il n'avait jamais étudié et dont il avait deviné le mécanisme en s'exerçant sur un petit violon d'enfant, dont on lui avait fait cadeau.

Nous les retrouvons successivement à Augsbourg, Manheim, Coblentz, Bruxelles, où ils causèrent le plus grand étonnement, enfin, à Paris, où ils arrivèrent le 18 novembre 1763, et firent un séjour de cinq mois.

Après s'être fait entendre à Versailles, où Mozart toucha l'orgue devant le roi, ils donnèrent deux grands concerts (dans la salle de M. Félix, rue et porte Saint-Honoré) et reçurent le meilleur accueil dans la haute société de Paris. C'est pendant ce voyage que Mozart fit graver deux œuvres de sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, *ad libitum*, dédiés : l'un à Madame Victoire de France, l'autre à madame la comtesse du Tessé. Avec cet œuvre se

vendait (pour 24 sous) une gravure d'après Carmontelle, qui représentait le petit maëstro assis au clavecin, et près de lui son père et sa sœur.

En avril 1764, ils passèrent en Angleterre; ils y demeurèrent jusqu'au milieu de l'année suivante. C'est là que furent gravées les sonates dédiées à la reine.

En juillet 1765, ils allèrent en Flandre, où Wolfgang toucha souvent l'orgue dans les cathédrales, retournèrent à Paris pour deux mois, et, passant par la Hollande, où les deux enfants tombèrent dangereusement malades, ils revinrent enfin à Salzbourg, après un voyage de plus de trois ans.

Après un séjour d'un an à Salzbourg, pendant lequel Wolfgang augmenta encore son talent par l'étude approfondie des grands maîtres Hændel, Bach, etc., la famille repartit pour Vienne, où elle resta de septembre 1767 à décembre 1768. Les enfants jouent devant l'empereur Joseph II, à la demande duquel Mozart compose la musique d'un *opera buffa,* la *Finta semplice.* Malgré l'approbation de Hasse et de Metastase, et au grand chagrin du père Mozart, cet *opéra* ne fut pas représenté par suite des intrigues de l'impresario *Affligio.*

En 1769, nouveau retour et séjour d'un an à Salzbourg, où Mozart fut nommé maître des concerts du prince-archevêque. C'est là qu'il se prépara par l'étude de la langue italienne à se rendre avec son père en Italie dans l'espoir d'y réaliser plus facilement le désir qu'avait celui-ci de lui voir composer un opéra.

C'est en décembre 1769 qu'ils partirent, et ce voyage fut pour Wolfgang l'occasion de nouveaux triomphes.

Cet enfant, que l'on voyait exceller à la fois sur le clavecin, l'orgue et le violon, improviser tout ce qu'il jouait, chanter sur toutes paroles proposées impromptu, produire, du jour au len-

demain, pour fournir à des concerts entièrement composés de sa musique, symphonies, concertos, etc... mêlant à tout cela un inattendu d'habileté incomparable, cet enfant ne devait-il pas paraître, aux yeux de tous, un prodige jusqu'alors sans exemple[1] !

Après trois mois de séjour à Milan, ils se rendirent à Rome par Bologne et Florence; c'est là, pendant la semaine sainte, que Wolfgang écrivit de mémoire, après une seule audition, le fameux *Miserere* d'Allegri, qu'il était défendu de communiquer.

Il fut aussi dans le même temps nommé membre de l'Académie philharmonique de Bologne et chevalier de l'ordre de l'Éperon d'Or, qui venait d'être conféré à Glück.

De retour à Milan, au mois d'octobre 1770, Mozart réussit enfin à donner son premier opéra, *Mitridate*, qui fut représenté le 26 décembre, et, comme l'écrit son père, porté *alle stelle*. Wolfgang avait alors quatorze ans. On le nommait *Il cavaliere Filarmonico*.

De 1771 à 1775, il fit divers séjours à Milan, à Vienne et à Munich, pendant lesquels il écrivit, entre autres œuvres, plusieurs cantates : *Ascanio in Alba*, le *Songe de Scipion*, *Il re pastore*, et deux opéras : *Lucio Silla*, *opera seria*, et la *Finta Giardiniera*, *opera buffa*.

Cependant toutes ces preuves incontestables du génie de Mozart

[1] Rien de plus curieux, à ce point de vue, que ce programme d'un concert donné à Mantoue, dans lequel figurent, entre autres morceaux : — une sonate pour le clavecin, exécutée à première vue par le jeune Mozart, et répétée, avec des variations de sa composition, dans un ton différent de la première fois ; — un air improvisé et immédiatement chanté par le signor Amadeo, avec accompagnement de clavecin, sur des paroles faites exprès et non vues d'avance par l'auteur ; — autre sonate pour le clavecin, composée et exécutée par le même sur un motif musical, proposé à l'improviste par le 1er violon ; — fugue composée et exécutée par le signor Amadeo sur le clavecin, et menée complétement selon les lois du contrepoint, sur un simple thème présenté à l'improviste, etc..., etc...

ne suffisaient pas à lui faire trouver une position digne de lui, et, de retour à Salzbourg, il se vit aussi peu compris du prince-archevêque qu'il était admiré ailleurs. Son père se résolut donc, malgré le désir qu'il avait de le fixer près de lui, à tenter les chances d'un nouveau voyage, et, après avoir pesé les avantages que pourrait offrir chaque capitale, il se décida pour Paris, où Wolfgang avait fait un premier séjour à l'âge de sept ans.

Cette fois, Mozart, âgé alors de vingt et un ans, partit seul avec sa mère, en septembre 1777. Ils n'arrivèrent à Paris qu'au mois de mars 1778, s'étant arrêtés à Augsbourg et à Manheim. Non seulement aucune des espérances qui les avaient attirés à Paris ne se réalisa, mais Wolfgang eut la douleur d'y perdre sa mère. Il prit donc en dégoût le séjour de cette ville et revint, en 1779, à Salzbourg, près de son père, où il accepta la place d'organiste de la cour du prince-archevêque et de la cathédrale.

A partir de cette époque, hors le fait de son mariage en 1782 avec Constance Weber, mariage dont il eut deux enfants, et sa démission donnée à la suite de longues discussions avec le prince, qui se terminèrent par une rupture complète, la vie de Mozart peut se raconter par ses œuvres et particulièrement par ses œuvres dramatiques.

En 1781, *Idoménée,* représenté à Munich; en 1782, l'*Enlèvement au sérail;* en 1782, 84 et 85, *David pénitent* et les beaux *quatuors* dédiés à Haydn; en 1786, les *Noces de Figaro;* en 1787, *Don Juan,* qu'il composa à Prague et qu'il écrivit en entier pendant le mois d'octobre. Il avait alors trente et un ans. C'est vers cette époque qu'il entendit Beethoven et lui prédit son talent à venir.

Mozart revint encore à Vienne en 1788, et, quoique déjà souffrant de la poitrine et d'une maladie nerveuse, il se remit au travail, particulièrement dans le genre instrumental, avec un entraînement et une puissance qui lui faisaient en quelque sorte

improviser tout ce qu'il écrivait et dont le catalogue donné par lui, depuis 1784, offre la preuve la plus éloquente.

A cette période se rapporte aussi son opéra de *Cosi fan tutte*, donné en 1790.

L'année 1791 vit paraître la *Flûte enchantée*, dont il ne put entendre que les premières représentations, trop souffrant pour se rendre au théâtre, mais suivant en esprit, l'œil fixé sur sa montre, les diverses scènes de l'opéra, et la *Clémence de Titus*, qu'il acheva à Prague en dix-huit jours, pour le couronnement de Léopold, roi de Bohême, et qui fut représentée le 5 septembre.

C'est cette même année qu'il reçut d'un inconnu la demande de ce *Requiem*, par lequel il devait terminer sa carrière. Le travail acharné auquel il se livra, de retour à Vienne, pour achever cette composition, ramena les accidents dont il avait déjà souffert et acheva de détruire ses forces. Il se mit au lit et expira le 5 décembre 1791, avant d'avoir accompli sa trente-sixième année, dans les sentiments religieux qu'il avait reçus de son père et qui, au milieu des agitations de sa vie, ne l'avaient jamais abandonné.

Quelques mots encore sur l'homme après l'artiste, mais qui ajouteront peu à ce qui précède, car toute la puissance de Mozart semble résumée dans le sens musical.

Sa constitution n'avait pas pris avec l'âge le développement ordinaire, peut-être par suite des fatigues musicales de son enfance, et il était resté petit, maigre et pâle. Sa physionomie et toute sa manière d'être avaient pour trait caractéristique une extrême mobilité.

Quant à son esprit, ses lettres le racontent assez. C'est un mélange de bon sens et de finesse, une sûreté et une promptitude toutes particulières de jugement sous la forme des saillies les plus originales. Cédant toujours à la passion du moment, il était aussi peu réglé dans son travail que dans les habitudes de sa vie. Insouciant des affaires en ce qui regardait son intérêt, il ne connut ce

côté sérieux de l'existence que pour rendre service à ses amis et souvent même au premier venu.

Nous nous sommes donc trompés en ne croyant rien ajouter par le portrait de l'homme à celui de l'artiste, puisque nous trouvons à joindre au génie la bonté et la générosité.

MOZART.

CATALOGUE.

L'ordre chronologique des œuvres de Mozart, dans le genre dont nous traitons ici, nous est, à quelques morceaux près, donné par lui-même dans son intéressant catalogue des ouvrages composés de 1784 à 1791. C'est à la première de ces dates en effet que remonte son œuvre des quatuors dédiés à Haydn, où se montre la véritable touche du maître.

Quant aux œuvres qui ne sont pas indiqués sur ce catalogue, il est difficile, comme pour Haydn, de se prononcer sur leur

authenticité, à cause des divergences et des irrégularités des autres catalogues et des nombreuses collections qui ont été publiées [1].

Ainsi, par exemple, la collection Peters, de Leipsig, la plus complète des éditions allemandes, arrive à un chiffre de 27 quatuors, en ajoutant aux 10 quatuors particulièrement connus chez nous, non seulement une sérénade et l'arrangement fait par Mozart lui-même de la fugue pour deux pianos en *ut mineur,* mais en outre 4 quatuors avec un instrument à vent et 11 quatuors pour deux violons, alto et basse, dont 3 seulement avaient pris place dans l'édition française de Pleyel. — Mais que dire de ces nouveaux venus? Ils sont inconnus ou contestés en France, et ne serait-il pas téméraire de les faire figurer ici à côté des autres?

En ce qui regarde les *quintetti,* outre les 6 beaux quintettes originaux (en y comprenant, malgré sa double combinaison, celui en *la majeur*), outre la *Cassationnen* en *si bémol,* celle intitulée *Plaisanterie musicale,* et les arrangements pour instruments à cordes du quatuor de piano en *sol mineur* et du *quintette* avec cor dont on verra plus loin les thèmes; — on trouve encore deux autres *quintetti* en *mi bémol* et *si bémol,* dans l'édition Peters, et un en *ré* dans l'édition Pleyel, sur l'origine desquels nous ne sommes pas suffisamment édifiés.

Quelques catalogues enfin mentionnent des trios pour violon au nombre de 10.

[1]. Les principales collections de Mozart, sont :
A Paris, Pleyel (13 quat., 10 quint., 1 trio); Marescot, Pacini (fondue); Janet et Cotelle (10 quat., 8 quint., 1 trio). — A Leipsig, Peters (27 quat., 10 quint.); Breitkopf (12 quat.). On peut citer, comme postérieure à la première édition de cet ouvrage la belle édition en partition de Breitkopf et Härtel.

C'est sous le bénéfice de ces observations que nous nous bornerons à réunir dans le catalogue qui va suivre les thèmes des œuvres depuis longtemps admirées chez nous et consacrées par l'exécution.

Ainsi restreinte, notre liste pourra se placer presque tout entière sous l'autorité de celle de Mozart.

Nous commencerons donc à l'année 1783, par une œuvre doublement intéressante, au point de vue musical et comme témoignage de la bonté de cœur de Mozart.

DUOS.

Cet œuvre est composé de deux duos pour violon et alto.

Mozart était à Salzbourg, chez son père, qu'il était venu voir après les couches de sa femme. Ayant su que Michel Haydn[1], malade alors, allait perdre la position qu'il occupait à la musique de l'archevêque, faute de pouvoir tenir l'engagement qu'il avait pris de composer ces duos, Mozart les écrivit au nom de son ami, dont il empêcha ainsi la ruine.

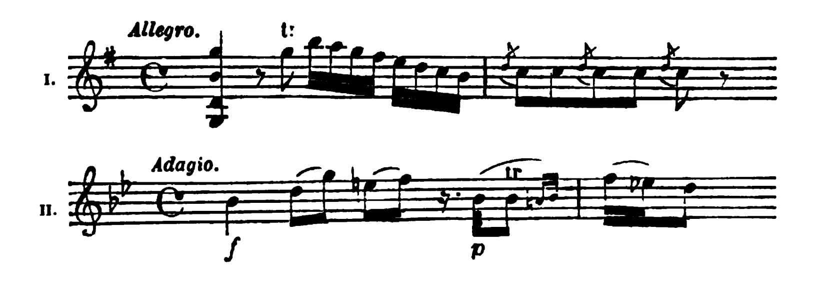
TRIO.

. Nous plaçons ici, avant d'aborder les quatuors et poursuivre l'ordre des genres, un trio pour violon, alto et basse qui, par sa date, ne viendrait qu'en 1788, et qui trouvera plus tard son pendant au début de l'œuvre de Beethoven.

[1] Frère aîné du grand Haydn, et très estimé pour ses nombreuses œuvres de musique religieuse.

* * *

DUOS.



TRIO.



Ce trio, le seul de Mozart pour instruments à cordes que l'on connaisse en France, est composé de six morceaux, parmi lesquels on doit remarquer particulièrement le second adagio dont la largeur mélodique rappelle les belles harmonies vocales de ses opéras. On doit assigner à cet ouvrage une place importante dans l'œuvre instrumental de Mozart, tant par sa propre beauté que par l'imitation, tout originale néanmoins, qu'en a faite Beethoven dans son premier trio.

QUATUORS.

Six quatuors dédiés à J. Haydn, composés en 1784 et 1785.

A cet œuvre se rattache comme document historique l'intéressante lettre du père de Mozart à sa fille, datée de Vienne, le 12 février 1785, et dans laquelle il lui dit : « Le 12, M. Haydn « est venu nous voir. On a joué trois des nouveaux quatuors, « celui en *si bémol*, en *la* et *ut majeur* (composés le 7 no- « vembre 1784, le 10 et le 14 janvier 1785). Ils sont un peu « plus faciles que les trois autres, mais toujours parfaitement « composés. M. Haydn me dit : « Je vous déclare devant Dieu « et comme un honnête homme, que je tiens votre fils pour « le plus grand des compositeurs dont j'aie entendu parler. « Il écrit avec goût et possède les connaissances les plus ap- « profondies de la composition. »

En réponse à cette sympathie de Haydn pour l'œuvre de Mozart, celui-ci, comme on le voit par la lettre suivante, datée aussi de Vienne, le 4 septembre de la même année, lui dédiait cet œuvre en le recommandant à son amitié dans les termes les plus tendrement respectueux.

Vienna, 4 settembre 1785.

Al mio caro amico Haydn,

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimo doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo migliore amico. Eccoli, del pari, uom celebre e amico mio carissimo, i sei miei figli. — Essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica; pur la speranza fatta mi dà piu amici di vederla almeno in parte compensata m'incorragisce e mi lusinga che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questo capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima, soprà tutto, perche io te li raccommandi e mi fa sperare che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accogliergli benignamente, ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti soprà di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia à chi tanto l'apprezza.

Mentre sono di tutto cuore

Il suo sincerissimo amico

W. A. MOZART.

Vienne, 4 septembre 1785.

A mon cher ami Haydn,

Un père, qui avait résolu d'envoyer ses enfants dans le monde, crut devoir les confier à la protection et à la direction d'un homme célèbre, qui était heureusement son meilleur ami. Voici donc, homme célèbre et mon bien cher ami, mes six enfants. Ils sont, il est vrai, le fruit d'un long et pénible travail; cependant l'espoir que me donnent plusieurs de mes amis, que cette peine ne sera pas tout à fait perdue, m'encourage, et me berce avec eux de la flatteuse pensée que ces enfants me seront un jour de quelque consolation. Toi-même, très cher ami, tu m'en as exprimé ta satisfaction, à ton dernier séjour dans cette capitale. Ce suffrage me donne, par-dessus tout, le courage de te les recommander et me fait espérer qu'ils ne te sembleront pas tout à fait indignes de ta faveur. Veuille donc les accueillir avec bienveillance, être leur père, leur guide et leur ami. Dès ce moment, je te cède tous mes droits sur eux, te suppliant de voir avec indulgence les défauts que l'œil partial d'un père peut m'avoir cachés, et de conserver, malgré ces défauts ta noble amitié à qui sait si bien l'apprécier.

. . . .

MOZART.

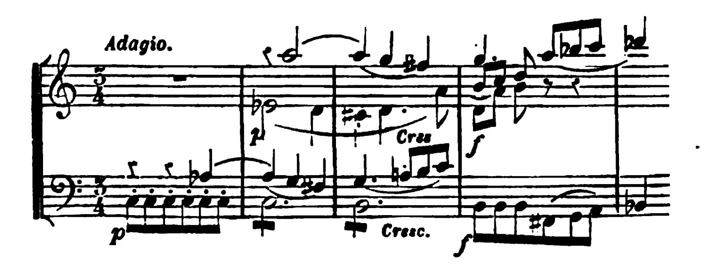
Six quatuors dédiés à Haydn.

I. Le premier de ces quatuors[1] présente dès le début un exemple de ce qui caractérise toute la musique de Mozart, l'union des idées instrumentales aux idées dramatiques.

II. Le second, qui porte la date de 1784, rappelle, par son rythme et sa gaieté, le caractère des airs de chasse. Mais, en même temps, toute la souplesse du génie du maître se révèle dans la mâle profondeur de l'adagio.

III. Noblesse, sensibilité, passion, type d'accent dramatique; écrit dans ce ton de *ré mineur* que Mozart affectionne et qu'il emploiera plus tard pour *Don Juan* et le *Requiem*.
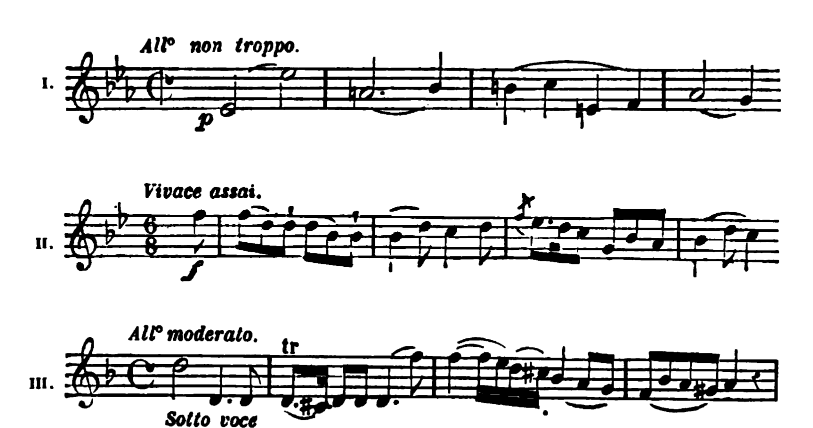
IV. L'introduction de ce quatrième quatuor (1785),

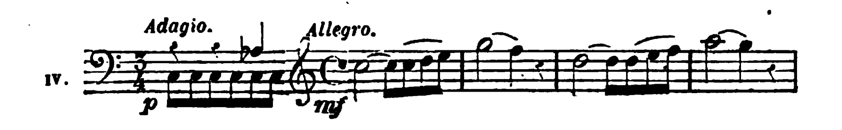


dans laquelle Mozart donne un exemple de ces hardiesses harmoniques où il se complaît si souvent, a été l'occasion de nombreuses controverses. La meilleure réponse à cette polémique est une bonne exécution, qui rende clairement la pensée du maître et en fasse comprendre le sens et l'audacieuse originalité.

[1] Nous suivons encore ici, pour le classement des quatuors de cet œuvre, l'ordre adopté par Pleyel, différent de celui suivi par Janet et Cotelle et les éditions allemandes.

Six quatuors dédiés à Haydn.





V. Élégance, charme mélodique.

Remarquons l'heureux emploi du style fugué dans un finale d'un caractère vif et brillant. Mozart porte légèrement la science, toujours cachée sous une grâce libre et naturelle.



VI. (1785.) Intérêt soutenu du dialogue instrumental. Entre autres beautés, les variations de l'andante.

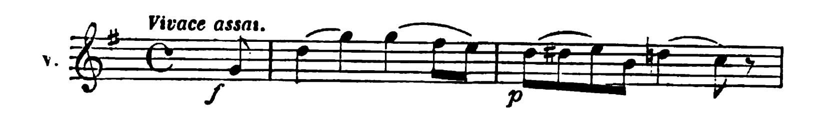


Envisagé dans sa forme, cet œuvre de six quatuors porte l'empreinte marquée de l'école de Haydn et témoigne de cette heureuse filiation proclamée dans la dédicace.

On pourrait noter toutefois, comme un des caractères individuels de ces compositions, l'importance particulière donnée aux finales.

Certes, Haydn, qui, lui aussi, savait et pouvait tout, a traité, quand il l'a voulu, cette conclusion du quatuor avec les développements les plus complets (exemple au hasard : finale en *sol mineur* du n° 1 de l'Op. 76); mais, souvent aussi, il se plaisait à la restreindre dans des proportions plus concises que celles des morceaux précédents.

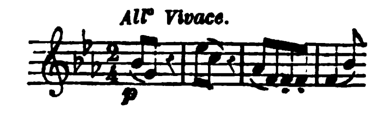
Mozart nous présente plusieurs types achevés de ~~ces~~ finales ~~agrandis,~~ quoique toujours conçus dans les données, en quelque sorte didactiques, de l'art de Haydn.

V.


VI.


* * *

A l'appui de cette remarque, on peut citer les finales des quatuors ci-dessus, en *mi bémol* (n° 1),



et en *ut* (n° 4).



Quatuor [1].

Ce quatuor, remarquable par sa savante construction harmonique, paraît seul, à la date de 1786.

Œuvre de trois quatuors dédiés au roi de Prusse.

La collection des quatuors se termine par l'œuvre dédié au roi de Prusse, composé en 1789 et 1790.
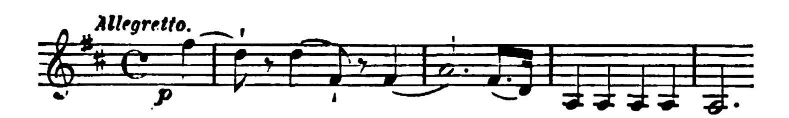
Cet œuvre a son caractère propre. Il ne se distingue pas seulement par l'abondance mélodique et la pureté du style; ces trois quatuors sont essentiellement *concertants*.

Était-ce procédé de composition nouveau, ou rencontre favorable d'exécutants habiles? Toujours est-il que les parties ordinairement réservées à l'accompagnement, et surtout celle du violoncelle, y présentent un intérêt de chant qui partage parfois la suprématie du premier violon.
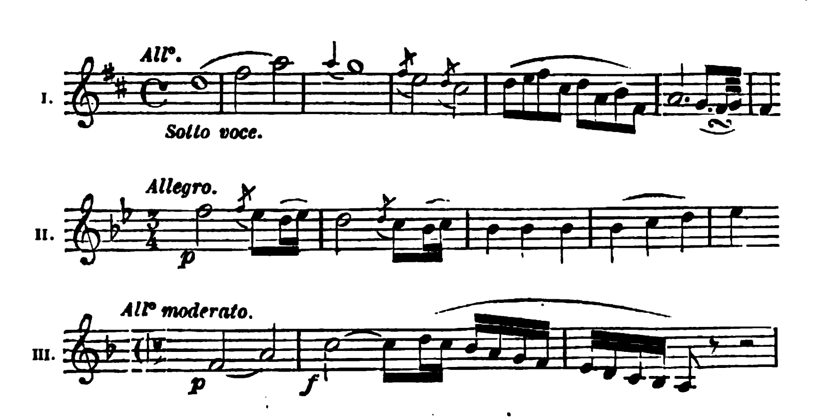
[1] Nous plaçons ce quatuor avant l'œuvre dédié au roi de Prusse, en nous conformant à l'ordre des éditions allemandes, que le catalogue de Mozart lui-même paraît justifier. Les éditions françaises le classent en dernier.

* *
*

Quatuor.



Œuvre de trois quatuors dédiés au roi de Prusse.



QUINTETTI.

Cette forme du quintetto que Haydn avait récusée, comme nous l'avons vu plus haut par sa réponse à Ries, et dont l'œuvre de Beethoven ne fournit que deux exemples originaux, paraît avoir été particulièrement sympathique à Mozart, si l'on en juge par la place qu'elle occupe parmi ses œuvres instrumentales, relativement moins nombreuses. Outre ceux qu'il a terminés, et qui ont paru, on remarque encore un grand nombre d'essais de quintettes inachevés parmi les ébauches trouvées dans ses papiers.

Le premier quintetto, en suivant l'ordre chronologique, est, à la date de 1782, celui en *ut mineur,* dont les idées et la facture rappellent le caractère des instruments à vent pour lesquels il a été primitivement écrit (1).

En 1787, les deux admirables quintetti en *ut majeur* et *sol mineur.*
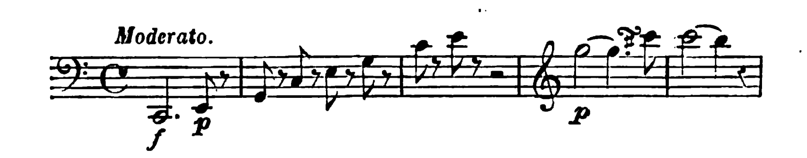
Le premier de ces deux quintetti a été gravé en France, très différent des éditions allemandes, et de nombreux passages en ont été supprimés (36 mesures dans l'andante, et 180 dans le finale). Pleyel, en agissant ainsi, voulait-il approprier l'œuvre au goût parisien? ou y a-t-il deux manuscrits de Mozart?

Le double caractère dramatique et instrumental, que nous

(1) Sérénade pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (André, 1782).

QUINTETTI.







avons déjà signalé, ne s'est jamais mieux révélé que dans le quintetto en *sol mineur*, œuvre signé Mozart à chaque phrase, que lui seul a pu écrire, et qui le raconte tout entier.

Dans le premier morceau, l'accent général, la poétique agitation du rythme, ces appels touchants du premier violon,
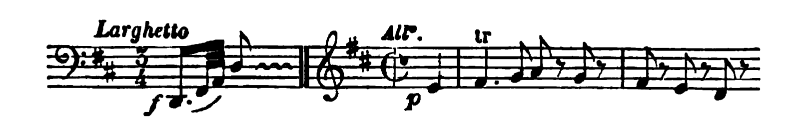


qui, répétés dans la péroraison, vont se perdre dans un de ces murmures chromatiques que l'on retrouve dans *Don Juan*, tout cela appartient autant au drame de la passion humaine qu'à la sphère abstraite de l'idée purement musicale.

Ce caractère s'imprime aux autres parties de l'œuvre, et, après les sonorités mystérieuses et pathétiques de l'andante à sourdines, le finale s'ouvre par une sorte de récit de violon d'une couleur toute théâtrale.

En 1790 paraît le quintetto en *ré*, dont le *Larghetto* qui sert d'introduction se retrouve si heureusement à la fin du premier morceau.

On pourrait prendre cette œuvre si célèbre comme preuve, frappante entre toutes, de la nécessité d'un intérêt scientifique dans le genre du quatuor, puisqu'on y voit le maître inspiré par excellence, auquel l'idée mélodique ne fait jamais défaut, accumuler, surtout dans l'adagio et le finale, toutes les combinaisons, toutes les ressources de la science, qui, loin d'obscurcir jamais l'idée créée, ne servent qu'à en rehausser l'éclat.

* * *


Larghetto
f
Allº.
p
tr

Le quintetto en ***mi bémol*** porte la date de 1791, année de la mort de Mozart, et termine son œuvre de quatuor, comme la ***Flûte enchantée*** termine son œuvre dramatique. Aussi, aime-t-on à rapprocher par la pensée ces deux dernières inspirations du génie, qui se rencontrent dans un certain caractère général d'élégance et de délicatesse.
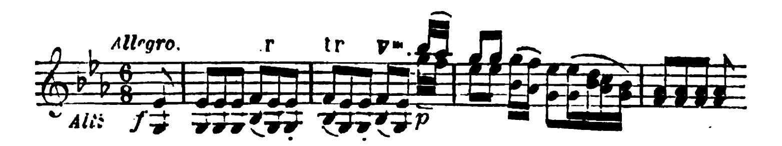
Il faut joindre, à ces chefs-d'œuvre originaux, le quintetto en ***la*** (composé en 1789). Écrit d'abord pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, il a été arrangé, par Mozart lui-même, pour instruments à cordes.
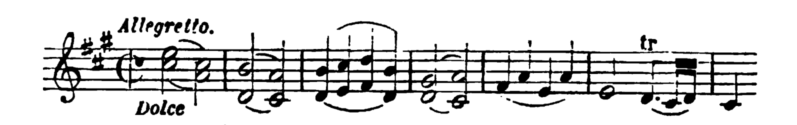
L'adagio ne semble-t-il pas être, comme l'***Ave verum***, ou le ***Lacrymosa*** du ***Requiem***, une de ces prières qui jaillissent du fond du cœur de l'artiste, pour remonter à leur source en accents de reconnaissance et d'amour?



Citons encore de Mozart le ***Musikalisch Spass***, ou bouffonnerie musicale (1787), écrit en ***cassationnen***, c'est-à-dire pour quatuor et deux cors[1].

[1] Haydn et Mozart ont souvent écrit pour cette combinaison d'instruments très usitée alors, et Beethoven même, conservant la forme sans le titre, a écrit aussi pour quatuor et deux cors son sextuor op. 81 *bis*.


Allegro.
tr
tr
Alti
f
p
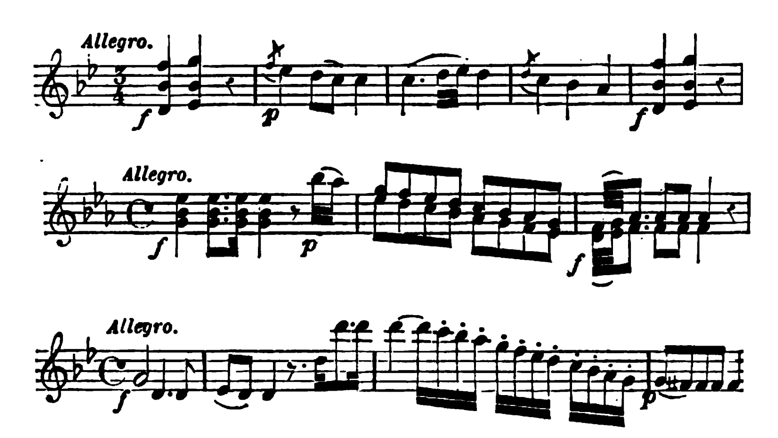

Allegretto.
tr
Dolce


Allegro.
f

C'est également à cette combinaison qu'a été emprunté le quintetto arrangé en ***si bémol***, donné par l'édition Pleyel.

On peut supposer aussi la même origine au quintetto ci-contre, présenté par les éditions françaises et allemandes, soit pour cor, violon, deux altos et violoncelle, soit pour violon, deux altos et deux violoncelles.

On sait enfin, par le catalogue de Mozart, que c'est à lui-même qu'il faut attribuer l'arrangement pour instruments à cordes de son quatuor de piano en ***sol mineur***.


Allegro.
Allegro.
Allegro.

RÉSUMÉ.

Cet exposé de l'œuvre de Mozart fait naître, en même temps que l'admiration, le regret de son peu d'étendue.

Néanmoins, toutes les qualités qui caractérisent ses autres œuvres se retrouvent et se montrent tour à tour dans celles-ci. Inspirations mélodieuses, profondes, sensibles, grâce et mélancolie, gaieté et passion, science poussée parfois jusqu'à l'impossible : chez lui le génie dans toute sa puissance déborde pour ainsi dire, et, devançant le temps et l'expérience, fait de cette existence musicale d'enfant et de jeune homme un mystère qu'on ne peut qu'admirer, sans chercher à s'en rendre compte.

A toutes ces qualités vient se joindre, comme nous l'avons déjà dit plus d'une fois, cet accent théâtral, qui rend son œuvre de quatuor si sympathique à ceux mêmes qui, ignorants des secrets de la musique instrumentale, y retrouvent les chants dramatiques et passionnés et la facilité de facture inhérente à cette partie de l'art, dont il est le maître par excellence. Pour eux, oserions-nous dire, la musique de Mozart est plus *en scène* que celle de Haydn et de Beethoven.

Ainsi, Mozart, sans tâtonnements, sans essais apparents, entrait en maître, dès ses premiers quatuors, dans le sillon tracé si profondément par Haydn, semblant placé là non seu-

lement pour donner au monde, qu'il a doté de chefs-d'œuvre inimitables dans tous les genres, le spectacle du plus étonnant prodige musical, mais encore pour servir de lien entre le maître qui le précédait, et celui qui allait le suivre et représenter l'art moderne.

BEETHOVEN.

BEETHOVEN.

BIOGRAPHIE ABRÉGÉE.

LOUIS VAN-BEETHOVEN, né à Bonn, sur le Rhin, le 17 décembre 1770.

Si l'enfance de Beethoven ne présente pas le caractère de précocité qui frappe surtout dans celle de Mozart, il fut du moins, à peine adolescent, remarqué pour son talent sur le piano, et l'on admirait à Bonn la manière dont, à douze ans, il jouait les fugues de Bach. Il avait même, dès l'âge de dix ans, composé trois sonates pour le piano, publiées depuis en 1783 et dédiées au prince-électeur de Cologne, Maximilien-Frédéric.

Il était d'origine musicale par son père et son grand-père. Le premier était chanteur à la chapelle de l'empereur Maximilien-Frédéric, frère de l'empereur Joseph qui avait protégé Mozart. Le second avait eu de la réputation au théâtre et était parrain de Beethoven. C'est de ce grand-père, qui était Hollandais, que Beethoven a pris la particule *Van*, qui précède son nom.

A sept ans, il commença la musique par l'étude du violon sous la

direction de son père. Van der Eder, organiste de la cour, et Neefe, son successeur, lui apprirent à toucher l'orgue; il fut même adjoint à ce dernier à titre d'organiste honoraire à l'âge de quinze ans. Son penchant l'entraînait vers la composition; mais, quoiqu'il eût déjà beaucoup écrit, on ne connaissait encore rien de lui qui pût faire prévoir ce qu'il serait un jour.

Il fit, de 1786 à 1788, un premier voyage à Vienne, pour y entendre Mozart, dont la musique le charmait, et qui prédit son talent après l'avoir entendu improviser une fugue sur un motif qu'il lui avait donné et dont Beethoven avait résolu la double difficulté.

En 1792, alors âgé de vingt-deux ans, Beethoven obtint, par la protection du comte Waldstein, ami de l'électeur, d'être envoyé à Vienne avec une pension pour y continuer ses études sous la direction de Haydn. Il ne travailla que peu de temps avec lui, par suite du départ de Haydn pour Londres, et il continua ses travaux avec Albrechtsberger et Salieri. — Son talent d'exécution et particulièrement d'improvisation lui firent à Vienne beaucoup d'admirateurs. Citons au premier rang le prince Lichnowski, chez lequel il logeait, et qui remplaça pour lui à Vienne ce qu'avait été à Bonn la famille de Breuning, dans laquelle il était traité comme un enfant de la maison.

Ce fut là et chez le prince Esterhazy que l'on entendit, en commençant par son œuvre 1 de trois trios pour piano, violon et basse, composé en 1795, tous ces chefs-d'œuvre que nous allons parcourir rapidement en signalant les plus importants : de 1796 à 1801, ses trios, quintetti, quatuors d'instruments à cordes, trios et sonates de piano, le septuor, le ballet de *Prométhée;* de 1801 à 1802, les deux premières symphonies et ses admirables sonates pour piano seul ou accompagnées; et en compositions légères : les bagatelles, les sérénades; puis les concertos qu'il exécutait lui-même, comme Mozart l'avait fait avant lui, ou faisait jouer par ses élèves dans ses

concerts ; l'*Oratorio du Christ au mont des Oliviers ; Adélaïde ;* la sonate à Kreutzer; en 1804, la symphonie héroïque, dont le premier titre était : *Bonaparte,* signée au bas de la page : *Luigi Van Beethoven ;* en 1805 et 1806, *Fidelio*, la symphonie en *si bémol ;* en 1807, les quatuors dédiés au comte Rasoumowski, le concerto de violon, l'ouverture de *Coriolan*, la symphonie en *ut mineur;* en 1806, la symphonie pastorale[1] et la *fantasia* de piano avec chœur et orchestre.

Il faut cependant reprendre ici la vie réelle de Beethoven et citer un fait qu'on ne s'explique pas facilement après avoir lu l'abrégé de ses œuvres qui précède ; mais il n'est que trop vrai qu'à cette époque (vers 1809), Beethoven, délaissé et vendant très mal ses compositions, allait être obligé de quitter Vienne pour accepter une place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte, si, par une idée noble et artistique, l'archiduc Rodolphe, le prince Kinski et le prince Lobkowitz ne s'étaient réunis pour offrir à Beethoven une rente annuelle de 4,000 florins qui lui serait servie tant qu'il ne trouverait pas une position équivalente, et à la condition de ne pas quitter l'Autriche.

Beethoven accepta, et à dater de ce jour (il avait alors trente-neuf ans), il ne quitta plus Vienne ou ses environs. C'est là que, ne vivant plus que de ce qu'on pourrait appeler sa vie intérieure, choisissant à la campagne les endroits déserts dont la solitude correspondait à la tournure mélancolique de son génie, augmentée du chagrin que lui causait une surdité toujours croissante, ou, lorsqu'il était à la ville, faisant chaque jour après son dîner (il dînait à une heure) deux fois le tour de Vienne, comme s'il eût trouvé dans ce mouvement un auxiliaire à sa pensée créatrice, il continua à

[1] Nous tenons d'un témoin oculaire qu'il y avait six personnes dans l'orchestre payant le jour où Beethoven fit entendre pour la première fois cette symphonie; l'une d'elles ayant applaudi, Beethoven quitta le pupitre où il dirigeait et s'approcha de la rampe pour saluer et remercier son auditeur.

travailler pour le bonheur du monde, et ajouta de nouveaux chefs-d'œuvre à ceux qu'il avait déjà donnés.

A partir de 1810, la messe en ***ut,*** exécutée à Eisenstadt, résidence du prince Esterhazy, où Haydn avait passé trente ans de sa vie, ***Egmont et ses entr'actes*** (1811); les ***Ruines d'Athènes,*** composées pour l'ouverture du théâtre de Pesth; la septième symphonie en ***la*** (1813); la huitième en ***fa;*** le grand trio à l'archiduc Rodolphe: la symphonie avec chœur (1824), union de toutes les puissances de la musique; les dernières sonates pour piano seul inspirées du même esprit que les derniers quatuors, par lesquels se termine cet immense labeur du génie de Beethoven.

Beethoven ne se maria point. Il concentra toutes ses affections de famille sur un neveu qu'il adopta, mais dont les désordres empoisonnèrent les dernières années de sa vie et furent en partie cause de sa mort. Souffrant déjà d'un commencement d'hydropisie, il entreprit pour les affaires de son neveu un voyage au mois de décembre 1826; retenu dans une auberge où le mauvais temps l'avait forcé de s'arrêter, il y contracta le germe d'une inflammation des poumons, à laquelle il succomba le 26 mars 1827, dans sa cinquante-septième année.

Beethoven présente le rare exemple d'une vie d'artiste en analogie parfaite avec ses œuvres.

Fuyant le monde et son influence, il sut, par cette vie simple et retirée, conserver son type individuel dans toute sa vigueur première, le renforçant encore de tout ce que la réflexion et la recherche du beau purent y ajouter de grandeur.

Il était d'une taille moyenne, mais fortement constitué. Tout son extérieur, et particulièrement sa puissante figure, que dominait une épaisse chevelure olympienne, offrait un imposant ensemble de force et de simplicité auquel se joignait ce noble aspect de rêverie créatrice qui lui attirait le respect de tous.

Il aimait la lecture des anciens classiques dont l'énergie corres-

pondait si bien à la sienne ; l'ouverture de *Coriolan* et tant d'autres de ses œuvres le prouveraient. S'il ne les lisait que dans une traduction, il savait, à vue d'aigle, en extraire la substance et en retrouver l'esprit comme s'il devinait à demi-mot la pensée d'un de ses pairs.

Beethoven ressemblait à ses œuvres par le grand côté. Noblesse, puissance, élévation de la pensée par la conviction de la grandeur de sa mission ; pour lui, c'est là qu'était l'art, et c'est à ce point de vue que, loin des vulgaires exigences, il a travaillé pour la seule beauté intérieure qu'il avait à satisfaire.

BEETHOVEN.

CATALOGUE.

L'œuvre de Beethoven a été régulièrement et complètement catalogué dans un ordre chronologique [1].

Nous suivrons donc cet ordre des numéros d'œuvres sans séparer les trios, quatuors, quintetti, etc.....

C'est à l'œuvre 3 que commence la série des compositions de Beethoven en ce genre.

[1] On en trouve notamment une liste très complète à la fin de l'intéressant ouvrage de M. de Lenz : *Beethoven et ses trois styles* (Paris, Lavinée, 1855), et dans le catalogue thématique de Breitkopf et Härtel, à Leipsig.

Les éditions françaises des œuvres de quatuor de Beethoven sont :

Pleyel (fondue); Pacini, où les 6 derniers quatuors sont remplacés par des arrangements de sonates; Janet et Cotelle (14 quat., 5 quint., 7 trios); Brandus, la plus répandue aujourd'hui (17 quatuors, 3 quintetti, 6 trios). Ajoutons encore ici la mention de la belle collection en partition de Breitkopf et Härtel, parue depuis la première édition de cet ouvrage.

ŒUVRE 3.

Trio.

Ce premier trio pour violon, alto et violoncelle (op. 3, 1796; Beethoven avait alors vingt-six ans), présente, ainsi que nous le faisions remarquer dans le précédent catalogue, la plus intéressante ressemblance avec celui que Mozart a composé pour ces instruments : similitude dans la nature des idées, agréables et élégantes, rapport de ton, même nombre de six morceaux (un premier et un dernier allegro, deux adagio et deux menuets), coupe que l'on ne retrouve plus que dans les sérénades et le septuor : on voit dans tout ce morceau combien la musique de Mozart avait alors d'attrait pour Beethoven, et quelle influence elle a exercée sur ses débuts.

ŒUVRE 4.

Quintetto.

Vient ensuite, à la même date de 1796, un quintetto (op. 4) pour deux violons, deux altos et violoncelle, dont les idées, comme dans le trio qui précède, sont inspirées de l'heureux mélange des écoles italienne et allemande.

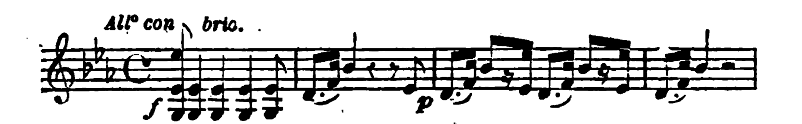
ŒUVRE 8.

Sérénade pour violon, alto et violoncelle.

L'œuvre 8 paraît deux ans après (1798), sous la forme d'un trio pour violon, alto et violoncelle, intitulé *Sérénade*. Des morceaux courts et de caractères variés, des idées légères, montrent dans ces œuvres charmantes combien le génie de Beethoven pouvait se modifier selon le point de vue auquel il se plaçait.

ŒUVRE 3.

Trio.



ŒUVRE 4.

Quintetto.



ŒUVRE 8.

Sérénade pour violon, alto et violoncelle.
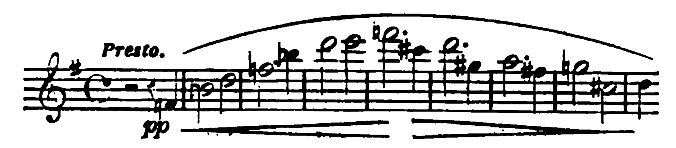


ŒUVRE 9.

Trois trios pour violon, alto et violoncelle, dédiés au comte de Browne.

Admirable exemple de puissance et d'originalité, où se mêlent dans une égale proportion le respect de la tradition et le génie créateur du maître.

On sent à cette phrase du finale de son premier trio,



qu'un nouvel astre monte à l'horizon et va éclairer un côté de l'art inconnu jusque-là.

Cet œuvre est daté de 1798.

Nous arrivons à l'œuvre 18, qui ouvre la série des quatuors de Beethoven[1].

La pensée réunit involontairement dans une même admiration ces six premiers quatuors de Beethoven aux six premiers de Mozart.
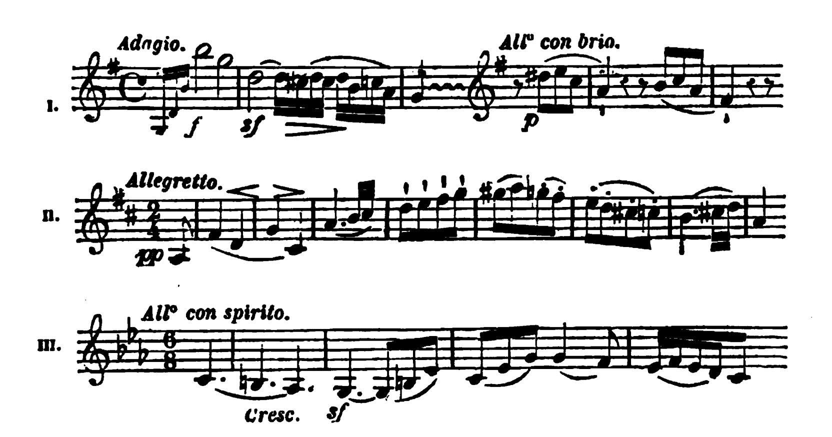
Même richesse d'invention, même perfection de travail, même variété de caractère.

[1] On pourrait s'étonner que Beethoven eût d'abord préféré la forme du trio et du quintetto, au point d'arriver jusqu'à son œuvre 18 sans avoir écrit de quatuor.

Mais il est à croire que plusieurs de ces quatuors ont été composés avant quelques-unes des œuvres qui précèdent, particulièrement avant les duos de l'op. 9; ils auraient été seulement réunis en un même œuvre de six, en 1801. Le fait est attesté par quelques critiques. On suppose même que l'ordre dans lequel ces quatuors sont présentés dans l'op. 18 ne serait pas toujours celui dans lequel ils ont été écrits. Le premier, par exemple, serait celui en *ré* qui occupe la troisième place.

ŒUVRE 9.

Trois trios pour violon, alto et violoncelle, dédiés au comte de Browne.

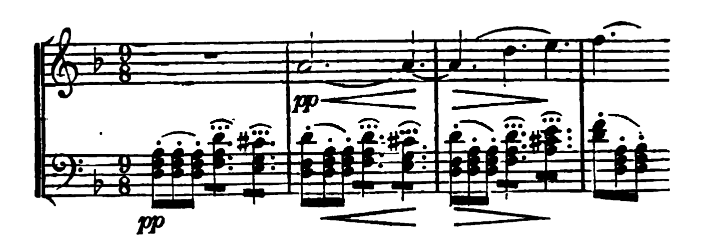


* * *

ŒUVRE 18.

Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au prince Lobkowitz, 1801.

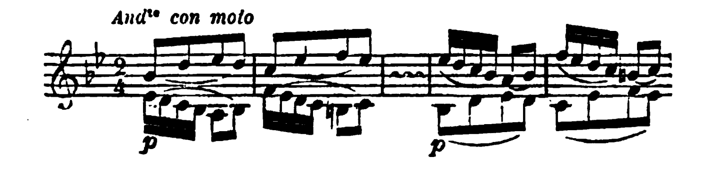
I. Le premier, fort de pensée, actif, brillant; sublime de sensibilité et de tristesse dans l'*adagio affettuoso,*



II. Le second, spirituel, animé.
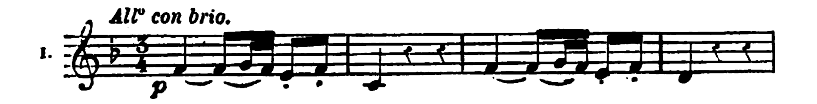
Ce caractère de sereine gaieté, si rare chez Beethoven, est si particulier à ce quatuor qu'au milieu même de l'adagio si grave et tout rempli de ces belles accumulations harmoniques dont le maître se plaît à compliquer et à enrichir sa pensée première, un allegro des plus vifs vient ramener l'auditeur à sa première impression et lui rappeler l'esprit dominant de l'œuvre.
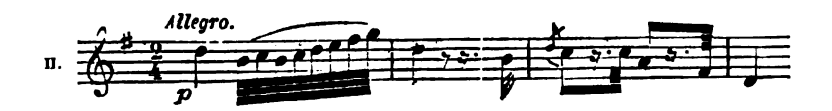
III. Après un premier morceau, noble et sympathique, vient un andante en *si bémol,* dans lequel se trouve cette phrase, où les deux motifs principaux s'accompagnent avec tant d'art et de sentiment,



ŒUVRE 18.

Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée au prince Lobkowitz, 1801.

I. 

II. 

III. 

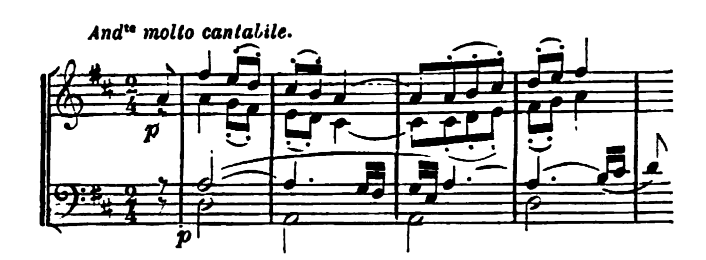
IV. Riche de pensées dramatiques et expressives, d'une construction simple et énergique, le premier morceau de ce quatrième quatuor est une des plus puissantes créations de Beethoven.

L'andante scherzoso à 3/8 rappelle en quelque sorte celui de sa première symphonie.



V. Le cinquième, par son allure élégante et animée, forme un agréable contraste avec celui qui précède, et montre la variété de type de ces six quatuors.

Les variations en *ré*, qui servent d'andante à ce quatuor, suggèrent une remarque caractéristique.



Nous avons déjà rappelé plus haut quel parti les maîtres ont su tirer de cette combinaison que les abus de la banalité et du mauvais goût ont été impuissants à faire vieillir. A cette forme, comme à tout ce qu'il touche, Beethoven imprime le sceau de sa puissante originalité. Si, dans les excellents modèles que nous ont laissés en ce genre Haydn et Mozart, les variations semblent être surtout la déduction et le développe-

IV. 

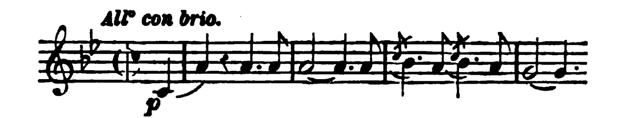
V. 

* * *

ment naturel de la phrase mélodique du motif parée de nouvelles couleurs, Beethoven, essentiellement improvisateur, ne conserve le plus souvent de son thème qu'une certaine structure harmonique, une sorte de charpente sur laquelle il bâtit de nouveaux édifices, faisant de chaque variante un tout complet, une invention neuve, qui a sa mélodie, son rythme et son expression propres. Ce procédé, dont on peut citer chez le maître plus d'un exemple, est déjà frappant ici.

Ainsi, dès la première variation, un intérêt de dialogue, entièrement différent de l'unité simple et rêveuse du thème, change la sensation de l'auditeur. Dans la troisième, audessus du chant partagé entre l'alto et la basse, s'élève une sorte de murmure des deux violons dont la mystérieuse vibration prête au thème une nouvelle couleur poétique. La cinquième enfin met en scène tout un orchestre, puissant et sonore, dont l'apaisement progressif ramène par le travail le plus délicat le thème primitif dans toute sa simplicité.

VI. Rythme ferme et résolu, coupé dans les deux reprises par une phrase toute de délicatesse et de sentiment.

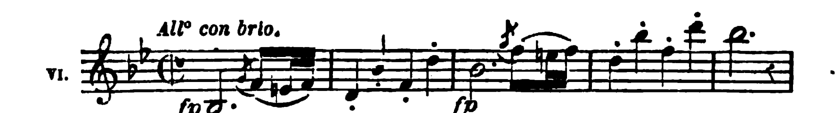


Le dernier morceau se présente sous le double aspect d'un mouvement de valse, dans le caractère vif propre aux finales,
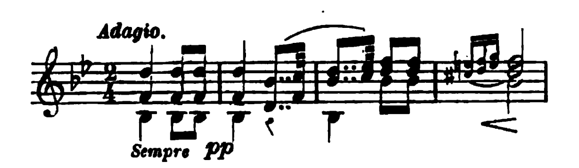


* * *

VI.



mais précédé et interrompu plusieurs fois par un adagio intitulé la *Malinconia*.



A combien de pages de Beethoven pourrait s'adapter ce titre! Mais ici n'a-t-il pas voulu, par le rapprochement de ces deux rythmes, exprimer ce mélange de joie et de tristesse qu'offre la vie, mais où néanmoins domine pour lui le dernier de ces sentiments, comme l'indique son titre? La basse, dans sa marche ascendante, ne semble-t-elle pas, en gravissant ainsi péniblement chaque échelon de la gamme chromatique, porter tout le poids de cette mélancolie?



ŒUVRE 20.

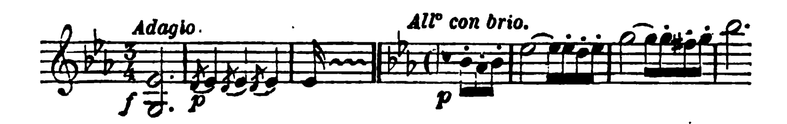
Septuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contre-basse, dédié à Marie-Thérèse, 1801.

Cette composition, qui tient tout à la fois du septuor et de la symphonie, comprend six morceaux et deux introductions, comme les sérénades, dont il participe aussi par la nature des idées. Le septuor parut d'abord séparément en deux livraisons.

* *
*

ŒUVRE 20.

Septuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contre-basse, dédié à Marie-Thérèse, 1801.



De charmantes idées mélodiques, un travail simple et naturel, de belles et agréables harmonies, qualités qui correspondent aux facultés musicales du plus grand nombre, placent naturellement cet ouvrage parmi ceux que le public affectionne le plus. L'habile exécution *collective* de la Société des concerts a beaucoup contribué à la popularité dont il jouit en France.

Le septuor a été l'objet de nombreux arrangements. Beethoven lui-même l'a réduit en quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, et en trio pour piano, violon ou clarinette et violoncelle (opéra 38).

ŒUVRE 25.

Sérénade pour flûte, violon et alto, 1802.

Mêmes observations que pour sa sœur aînée, comme elle une des plus aimables pensées de la jeunesse du maître.

ŒUVRE 29.
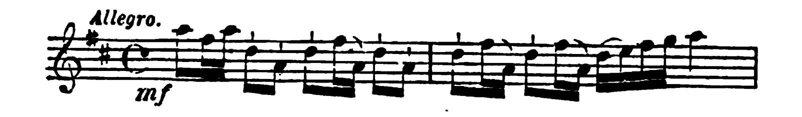
Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, 1802.

Le début de ce premier morceau ne paraît-il pas, dans sa profondeur mystérieuse, surgir comme l'annonce de quelque grand événement, digne pendant de ces épiques entrées de la symphonie héroïque ou du quatuor qui va suivre (premier de l'œuvre dédié au comte Rasoumowski)?
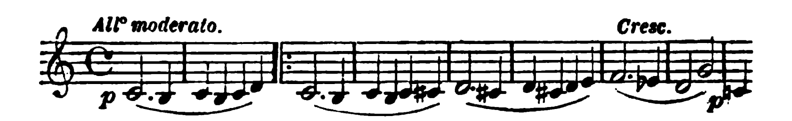
* *
*

ŒUVRE 25.

Sérénade pour flûte, violon et alto, 1802.
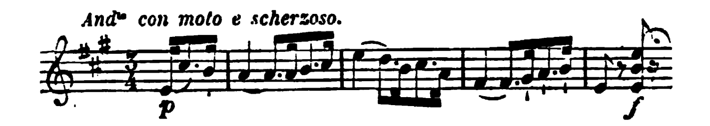


ŒUVRE 29.

Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, 1802.



Après un adagio cantabile et un scherzo écrit dans le mouvement vif et entraînant qu'il a introduit dans cette partie du quatuor, Beethoven termine par un presto agitato, un bruit de tremolo, comme un sourd roulement d'orage que le premier violon sillonne de traits rapides.

On s'étonnerait de l'entrée subite de cette brillante aria, de cette cavatine italienne



dans un milieu où domine le style allemand, si déjà dans ce morceau et ceux qui précèdent on ne trouvait des traces analogues de cette alliance naturelle des deux grandes puissances musicales, l'italienne et l'allemande, parfait équilibre de force et de grâce dont le génie seul a le secret?

ŒUVRE 59.

Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au comte Rasoumowski, 1807.

A partir de cet œuvre, on voit Beethoven entrer dans une voie nouvelle. Mais, trop fort pour avoir besoin d'ébranler l'édifie construit par ses devanciers, il le modifie seulement pour l'adapter à sa nature, en y ajoutant l'espace qui lui manquait.

I. L'allegretto scherzando, qui tient dans ce premier quatuor la place du menuet, est un chef-d'œuvre d'inventions
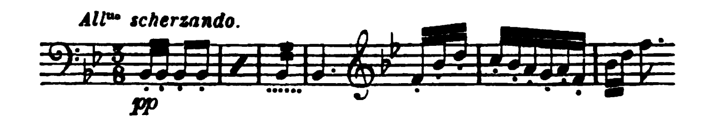
* * *

ŒUVRE 59.

Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au comte Rasoumowski, 1807.

1\. 

rhythmiques, de surprises harmoniques,
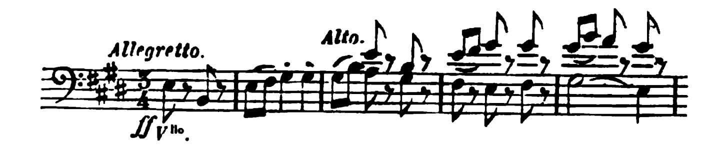


entremêlées de chants pleins d'expression et de sensibilité.



A un adagio *mesto*, écrit en *fa mineur*, dans cette teinte sombre qu'affectionne Beethoven, se lie un dernier morceau composé sur un thème russe.

II. Dans le second quatuor, après un premier morceau d'un caractère original et sensible tout à la fois, et un adagio en *mi majeur* d'un grand sentiment expressif, vient un allegretto d'une fantaisie charmante, dont le trio renferme aussi un thème russe travaillé en canon de la manière la plus audacieuse



et auquel s'appliquerait bien la réponse de Beethoven à ce musicien étonné qu'il eût écrit une chose que ne justifiait pas la règle : « Mais cela n'est pas permis. — Je le permets, moi. »

* * *


II.
Allegro.
pp

* * *

Le dernier morceau, dans sa coupe originale et hardie, semble inspiré du même sentiment national [1].

III. Une introduction harmonique en notes soutenues, d'un caractère rêveur et vague, prépare, par une sorte d'improvisation, le premier morceau du troisième quatuor.

Puis vient pour andante un thème, doux et triste comme les chants des peuples du Nord, où semblent éclater par instants toutes les douleurs de l'artiste,
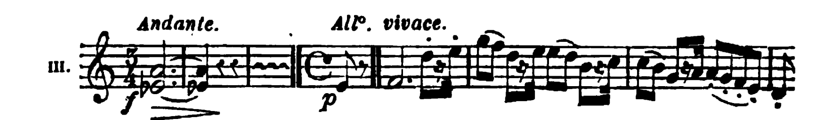


Un menuet noble et gracieux, et, pour dernier morceau, une fugue traitée avec une largeur symphonique, terminent le quatuor.

On pourrait résumer ainsi le caractère général de l'œuvre entier, quant à la forme : 1° Des développements plus étendus que dans les œuvres précédentes, mais que l'on doit envisager moins comme une idée systématique que comme une conséquence inévitable de la nature des pensées premières ; 2° l'intérêt d'exécution plus également réparti sur chaque instrument ; 3° le clavier du quatuor étendu des notes les plus graves jusqu'aux plus aiguës. — Toutes conditions nouvelles dans lesquelles le maître persévérera dorénavant.

[1] La dédicace au comte Rasoumowski explique suffisamment le choix de ces airs russes, pris pour thèmes originaux de plusieurs morceaux dans le même œuvre.

III.



* *
*

ŒUVRE 74.

Quatuor dédié au prince Lobkowitz.

A partir de ce quatuor, tous ceux qui suivent, jusqu'au dernier, ne paraissent plus par œuvres de 3 ou 6, mais séparément comme les symphonies.

Le motif pizzicato de l'allegro, l'adagio, le presto énergique qui tient la place du scherzo, et l'allegretto varié qui termine, placent ce quatuor parmi les plus originales et les plus poétiques inventions de Beethoven.

ŒUVRE 95.

Quatuor dédié à Zmeskall de Domanovetz.

L'unité de pensée qui relie les divers morceaux de cette œuvre puissante, remplie de tristesse et de passion, en fait un poème dont Beethoven seul peut être le héros.
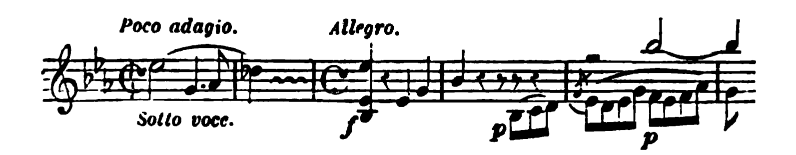
ŒUVRE 81 *bis*.

Entre les deux œuvres qui précédent, on trouve, sous le numéro d'œuvre 81 *bis*, un sestetto pour quatuor et deux cors, dernier exemple de ces *cassationnen* que nous avons citées dans les catalogues de Mozart et de Haydn.

Ce sextuor, dont les principaux motifs sont, comme on le voit ici pour le premier morceau, inspirés des harmonies naturelles et habituelles des cors, peut, par le caractère de la forme et des idées, se classer avec les sérénades et le septuor.

ŒUVRE 74.

Quatuor dédié au prince Lobkowitz.



ŒUVRE 95.

Quatuor dédié à Zmeskall de Domanovetz.



ŒUVRE 81 *bis.*



ŒUVRE 104.

Il faut encore mentionner, sous le numéro d'œuvre 104, l'arrangement en quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle du troisième trio de piano en *ut mineur* de l'œuvre[1].

A l'œuvre 127 commence la série des derniers quatuors de Beethoven.

Ces six quatuors, dernière expression de ce génie novateur, et type de sa plus grande individualité, ont été et seront longtemps encore un champ ouvert aux plus vives discussions. Pour les uns, ces dernières œuvres ne sont plus que le résultat incomplet de la vie douloureuse de leur auteur; les autres, au contraire, y voient l'idéal réalisé, le point de perfection du maître, dont les premiers ouvrages ne seraient que les degrés qui l'ont conduit à ce *summum* de sa pensée.

Voici comment Baillot les définit [1] : « Beethoven vous in-« troduit dans un nouveau monde; vous traversez des régions

[1] Le prince Galitzin (à la demande duquel Beethoven avait composé ces quatuors) les envoya à Baillot, avec prière de lui donner son avis sur ces dernières compositions du maître. C'est de la réponse à cet envoi qu'est extrait le passage que nous citons.

Ce fut par le quatuor en *ut ♯ mineur* que Baillot voulut initier son public à ces nouvelles œuvres (séance du 24 mars 1829). Mais on conçoit facilement que la première audition de cette musique, si différente de celle que l'on entendait d'ordinaire à ces séances, dut plus étonner que charmer, et, malgré l'admiration que Baillot professait pour ces quatuors et son désir de faire comprendre des beautés dont il devinait tout l'avenir, il dut céder à la demande de son auditoire et renoncer pour le moment à les faire entendre en public.

ŒUVRE 104.



* * *

« sauvages, vous longez des précipices; la nuit vous sur-
« prend; vous vous réveillez, et vous êtes transporté dans des
« sites ravissants; un paradis terrestre vous entoure, le soleil
« luit radieux pour vous faire contempler les magnificences
« de la nature. »

Cette poétique appréciation du grand maître explique, mieux que tout ce qu'on peut dire à ce sujet, les causes de l'attrait et de la répulsion qu'exercent ces quatuors.

Essayons, par une analyse particulière de chacun d'eux [1], d'apprécier les différences de procédé qui les distinguent des précédents et les traits inventifs qui les caractérisent, et que nous trouverons déjà réunis en grande partie dans le quatuor suivant, le premier de ces derniers œuvres.

ŒUVRE 127.

Quatuor dédié au prince Galitzin, 1822 à 1825.

Ces différences de procédés peuvent se résumer ainsi :

1° Plus de premier violon dominant, mais un quatuor d'exécutants concourant également tous quatre à l'intérêt général.

2° Des développements plus étendus et plus compliqués que Beethoven lui-même ne l'avait tenté jusqu'alors, à tous les points de vue de l'art : harmonie, rythme, division de la

[1] Pour ces six derniers quatuors, de proportions tout à fait inusitées et offrant plus que tous autres matière à l'analyse par la complication et la nouveauté du procédé, nous avons pensé que l'indication thématique, restreinte au premier morceau, ne serait pas suffisante, et nous avons dû l'étendre aux divers mouvements de chaque quatuor.

* * *

ŒUVRE 127.

Quatuor dédié au prince Galitzin, 1822 à 1825.



mesure, etc..., procédés dont l'emploi est déjà bien frappant dans l'adagio cantabile ci-contre.
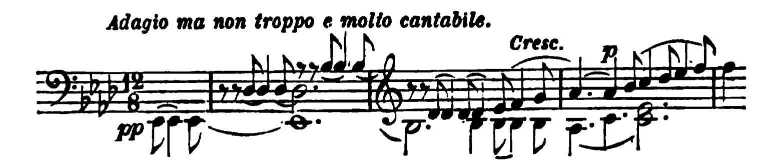
3° Un caractère musical nouveau, un sentiment intime et délicat que peut seul traduire le mot *teneramente*, placé au début de ce quatuor.
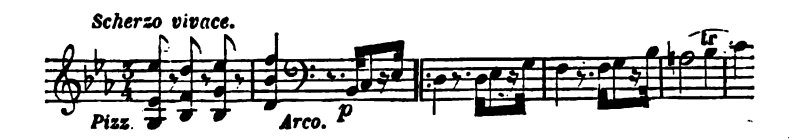
4° Plus de ponctuation apparente, plus de préparation ni de résolution de la phrase mélodique.

5° L'emploi, dans le même morceau, de plusieurs mouvements s'enchaînant sans interruption.

6° Une sorte de travail fugué, d'entrelacement de parties, dont l'*allegro teneramente* ci-dessus peut servir d'exemple, et dont l'effet musical pourrait être comparé à la vue de ces précieux tissus d'Orient dont le dessin échappe parfois, mais qui nous charment et nous captivent involontairement par la beauté et l'harmonie de leurs couleurs.

7° Ajoutons enfin ces indications, multipliées à dessein, de l'auteur à l'exécutant. Ici tout est réglé à l'avance : les accents d'abord, accumulés et subdivisés presque dans chaque mesure, et aussi les caractères et les mouvements, dont les explications ingénieuses entrent dans des nuances de plus en plus intimes, et, en quelque sorte philosophiques (exemples : — *Moderato lusinghiero; semplice*, op. 131. — *Appassionato; intimissimo sentimento*, op. 132. — *All° commodo*, op. 127. — *Cantato tranquillo; grave ma non troppo tratto*, op. 135. — *Vivace, ma serioso*, op. 95, etc...). Ce procédé est caractéristique. Toutes ces précautions minutieuses, ces conseils impérieux du maître sont là pour assurer l'interprétation fidèle, pour donner la clef d'un style profond, mais complexe, et qui tend à élargir jusqu'à des horizons encore inconnus le domaine de l'expression musicale.


Adagio ma non troppo e molto cantabile.
pp
Cresc.
p


Scherzo vivace.
Pizz.
Arco.
p
tr


Finale.
f
f
p
p

ŒUVRE 130.

Quatuor dédié au prince Galitzin, 1825-1826.
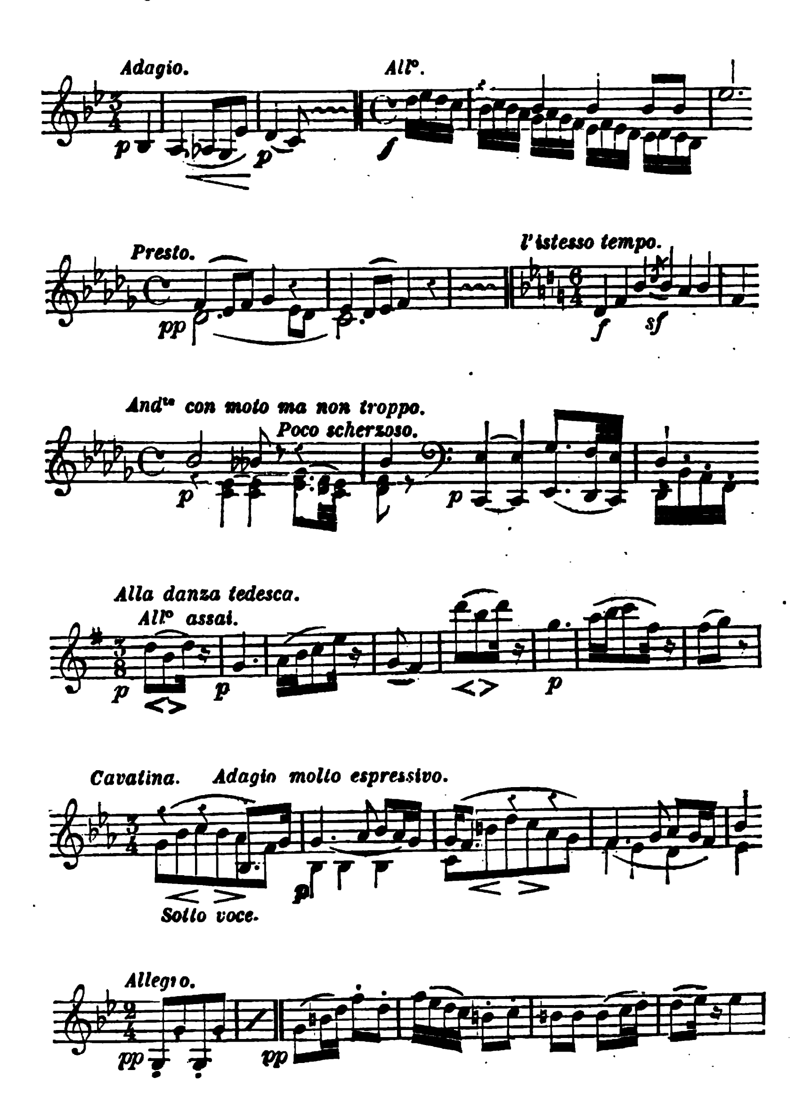
Ce quatuor, auquel s'appliquent la plupart des observations que nous venons de formuler, présente, comme trait distinctif, l'innovation de l'emploi successif, mais très rapproché, de deux sujets différant à la fois de mouvement et de caractère; l'un, tout expressif; l'autre, purement rythmique.



Sans vouloir juger ici, devant un chef-d'œuvre du maître si, dans le quatuor, cette complication est un progrès ou un abus, disons que les difficultés, dans lesquelles elle entraîne exécutants et auditeurs, par ces brusques transitions, se simplifient néanmoins beaucoup si, tout en gardant le caractère propre à chaque phrase, on considère ces diverses mesures comme les divisions d'une même unité. C'est là, peut-être, une des plus grandes difficultés à vaincre pour l'intelligence de ces œuvres dernières; et, si l'on y ajoute cette multiplicité de nuances dont nous parlions tout à l'heure, d'autant plus difficiles à observer que la complication de l'harmonie entraîne chaque exécutant à prendre, en exagérant son jeu, trop de place dans l'ensemble, on reconnaîtra que, loin de pouvoir jouer ces œuvres sans préparation, une parfaite connaissance de l'ouvrage et une scrupuleuse attention sont ici les conditions essentielles d'une exécution satisfaisante.

ŒUVRE 130.

Quatuor dédié au prince Galitzin, 1825-1826.



ŒUVRE 131.

Quatuor dédié au baron Stutterheim.

Ici la forme subit un grand changement! Toutes les divisions qui composent ce quatuor s'enchaînent sans interruption, comme conséquences l'une de l'autre ; plus de morceaux séparés, mais une suite de pensées qui ne forment qu'un tout, une sorte de poème musical, où, depuis la fugue solennelle et tendre à la fois qui lui sert d'introduction, et dont le motif se retrouve en allegro dans le finale comme un lien d'unité dans ce grand ensemble, jusqu'au dernier chant passionné qui termine, apparaissent successivement les différents motifs de l'œuvre.

Sans vouloir essayer une analyse détaillée de cet admirable quatuor, remarquons toutefois, dans cette œuvre si savante et si complexe, la naïveté de donnée de l'andante 2/4. N'est-ce pas là ce retour à la simplicité, qui est parfois le dernier mot de l'extrême science, et où vient se reposer, ramené à son point de départ, le génie fatigué de son ardente poursuite de l'inconnu?
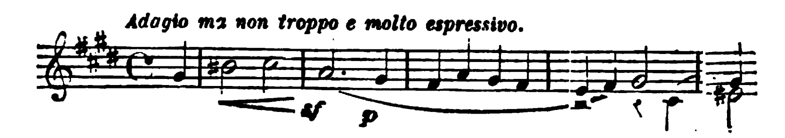
Signalons aussi, après les quelques mesures d'adagio si touchantes, sur lesquelles le maître semble s'arrêter lui-même avant de se précipiter dans l'appassionato, le dernier mouvement du quatuor, dont le motif fier et rythmé rentre dans un ordre d'idées particulièrement sympathique à Beethoven, et qu'on pourrait appeler le côté *martial* de son génie [1].
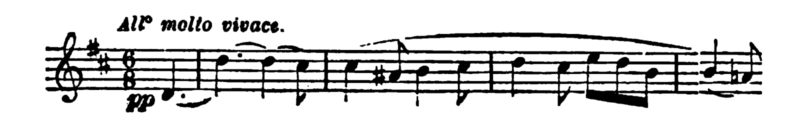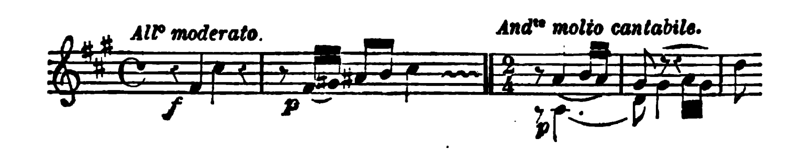


[1] L'Héroïque, l'Egmont, les trois marches militaires et tant d'autres exemples à citer, entre autres la seconde idée de la sonate en *ut* mineur dédiée à l'empereur de Russie, viennent à l'appui de ce que nous disons.
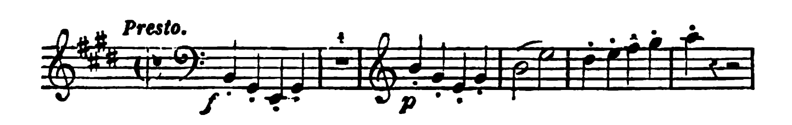
ŒUVRE 131.
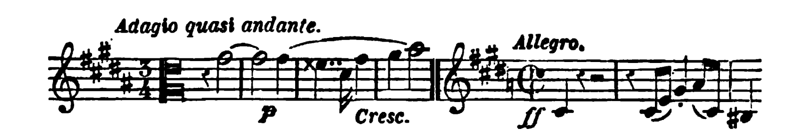
Quatuor dédié au baron Stutterheim.











ŒUVRE 132.
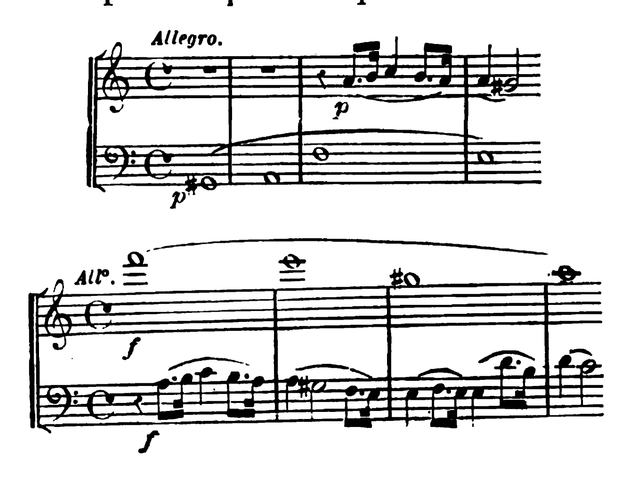
Quatuor dédié au prince Galitzin 1826.

Nous retrouvons dans ce quatuor le même travail, le même emploi simultané de deux idées principales que présente déjà l'œuvre 130, mais avec cette différence qu'ici Beethoven paraît avoir voulu réaliser, par la nature opposée des deux idées et la manière dont il les travaille, l'union de la manière calme, savante et spéculative de Palestrina et de Bach au procédé et au caractère chercheur et agité de notre époque.

Ces deux phrases, motifs principaux du premier morceau,



présentées d'abord séparément et dans des mouvements différents, se réunissent dans la seconde reprise; la première idée traitée savamment, à l'ancienne manière, par mouvement contraire, par augmentation, tandis que l'autre conserve le sentiment expressif et passionné qui la caractérise.



ŒUVRE 132.

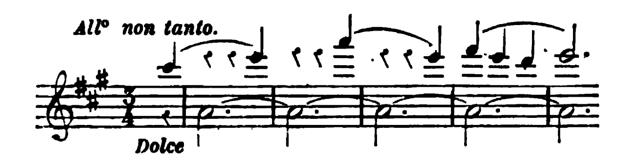
Quatuor dédié au prince Galitzin 1826.



* * *

Cet exemple, et tant d'autres que nous pourrions citer, prouvent bien que, dans ces dernières œuvres, Beethoven, remontant dans l'art aussi loin en arrière que son génie le poussait en avant, cherchait un nouveau style qui pût allier les procédés de l'ancienne école aux idées et aux tendances de son siècle.

Après un allegro à trois temps, dont le trio est écrit en effet de musette,



vient un *molto adagio*, dont le thème principal est un plain-chant dans le mode lydien (cinquième ton de l'Église, en *fa majeur*, sans l'emploi du *si bémol*).

Beethoven indique par ce titre : « *Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla Divinità da un guarito* [1], » qu'il a pris pour sujet la prière d'actions de grâce d'un convalescent, et, comme on le voit par la phrase *sentendo nuova forza*, paraît essayer le retour de ses forces dans l'allegretto qui coupe les variantes de l'adagio. Ici, comme nous le disions du morceau qui précède, on retrouve le mélange de l'ancienne et de la nouvelle école, le plain-chant traité avec toute la recherche spéculative des maîtres du seizième siècle, et l'autre sujet écrit et varié dans l'esprit et la tonalité modernes.

Vient ensuite un mouvement de marche, interrompu par
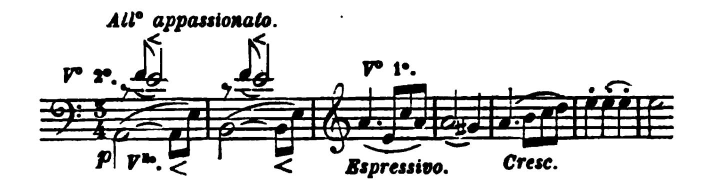
[1] Beethoven composa ce morceau au sortir d'une grave maladie, en 1825.


All° ma non tanto.
p


Canzona. Molto adagio.
Sotto voce.
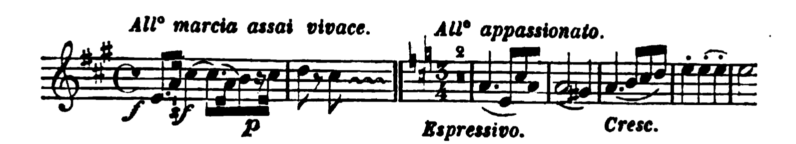
* * *

un récitatif du premier violon, qui conduit à un dernier *allegro appassionato* de la couleur la plus dramatique.



* * *

Le quatuor qui va suivre porte le titre de : *Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*, et se joue sans interruption, comme l'œuvre 131 (en *ut dièze mineur*); il est composé de cette nature de musique *recherchée* comme l'appelle Beethoven, et qu'il a souvent employée dans sa dernière manière, où la même idée, modifiée et transformée par le changement de rythme, de ton, de mouvement, se retrouve sans cesse et défraye à elle seule tout un morceau, par exemple ce thème qu'on entend sous six aspects différents.
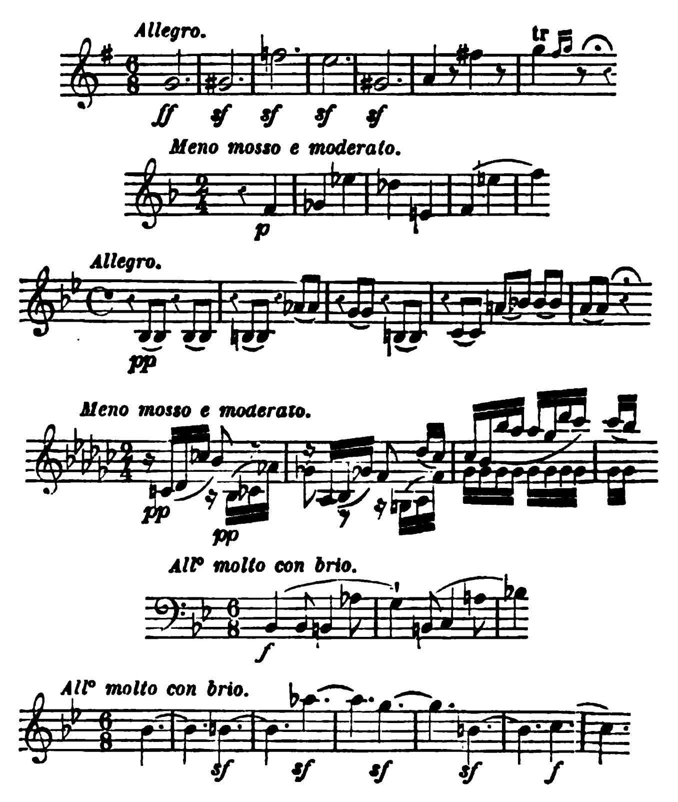

All° marcia assai vivace.
f
sf
p
All° appassionato.
2
Espressivo.
Cresc.

* * *

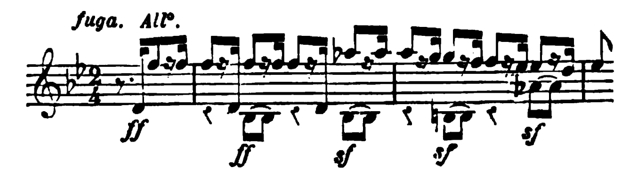
* * *

ŒUVRE 133.

Quatuor dédié à l'archiduc Rodolphe.



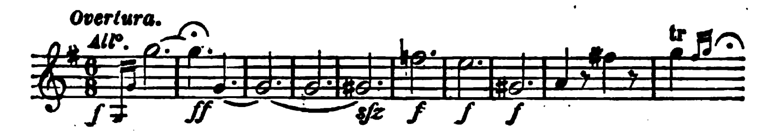
C'est ce sujet, ainsi varié, qui, présenté d'abord isolément, puis rattaché, sous forme de fugue, au second sujet suivant,



fournit matière à l'intérêt et au travail du quatuor entier.

ŒUVRE 133.

Quatuor dédié à l'archiduc Rodolphe.
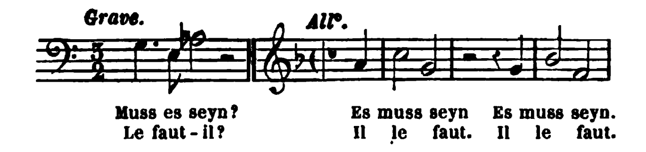


ŒUVRE 135.

Quatuor dédié à Jean Wolfmeier.

Beethoven, dans ce dernier quatuor, a trouvé, plus encore que dans les précédents, l'expression de ce style grave et doux où il dépouille toute pensée du monde, pour ne plus regarder qu'en dedans de lui-même, dans ce livre mystérieux où lui seul sait lire.

D'abord, un premier morceau d'un sentiment aussi original que tendre et délicat, suivi d'un scherzo dans ce mouvement vif à un temps, dernier accent de cette gaieté du maître qui participe à la fois de *la danse de fées* et de *la ronde du paysan*. Puis un *lento assai*, avec l'indication : *cantato tranquillo*, qui semble placée là comme un renoncement à toute la puissance qui faisait sa force, et une aspiration à cette quiétude et à ce repos, fin de tout ce qui est noble et grand.
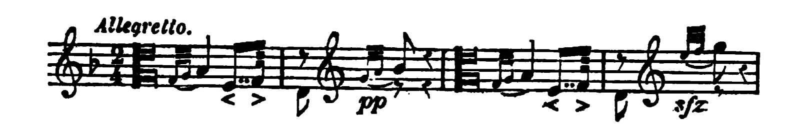
Il finit par un allegro, dont il expose les deux principales idées avec l'inscription suivante :
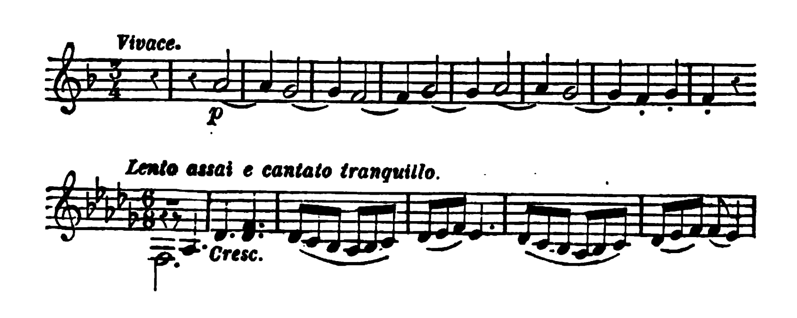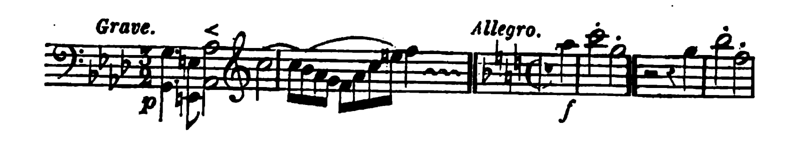


On le voit, Beethoven, comme Haydn, en terminant sa carrière, ajoute quelques paroles à ce que raconte si bien sa musique. Mais à cet adieu s'imprime, dans la phrase musicale comme dans la phrase écrite, la diversité de leur esprit et de leur caractère.

ŒUVRE 135.

Quatuor dédié à Jean Wolfmeier.







Chez Haydn, c'est une sorte de tristesse modeste et résignée : « *Ma force est perdue; je suis vieux et faible.* » Chez Beethoven, c'est comme un doute anxieux, un dernier effort dans sa lutte avec l'inconnu. « *Le faut-il? Il le faut.* »

ŒUVRE 137.

On trouve encore, sous le numéro d'œuvre 137, mais composée en novembre 1818, une fugue pour deux violons, alto et violoncelle.

ŒUVRE 137.



RÉSUMÉ.

On voit, par la lecture de ce catalogue, que Beethoven a apporté dans le quatuor les mêmes modifications, la même progression de vue que dans les autres parties de l'art.

Si ses premières œuvres, dans l'ordre d'idées qui nous occupe s'inspirent plus directement des maîtres qui le précédaient, bientôt ses idées prennent cette couleur mélancolique et rêveuse, puissante et sombre, qui le raconte dorénavant; à ce moment il se sépare du monde, ce n'est plus à l'homme qu'il demande ses inspirations, qu'il confie ses secrets; il entre au nombre de ces grands penseurs qu'on peut appeler les *solitaires de l'art*. C'est recueilli entre ce double idéal, *Dieu* et la *nature;* sous cette impression de grandeur intime qui lui faisait dire : « Je sais que Dieu est plus proche de moi dans mon art que des autres, » qu'il a montré, particulièrement dans ses derniers quatuors, tout ce que cette vie entière de recherches et de solitude lui avait enseigné de routes inconnues jusqu'à lui dans le domaine de l'art. L'analyse que nous avons faite dans le catalogue qui précède nous a fait apprécier toutes ces conquêtes du génie dans lesquelles nous pourrions, en étendant la sphère de l'art aux idées philosophiques, voir non seule-

ment des inventions musicales, mais plus encore le reflet des idées générales du siècle que Beethoven avait en quelque sorte devinées, et qu'il raconte en poète.

Disons cependant que, si Beethoven a, comme d'autres génies, écrit dans son œuvre l'histoire de son temps, il a encore plus écrit celle de sa vie, et que les trois époques que l'on y signale peuvent former les trois chants de ce poème humain : au matin, les sérénades, le septuor; au milieu du jour, cette belle et forte musique qui nous le montre dans la plénitude de son génie et qui sert à la fois de transition à une manière nouvelle; au soir, ses dernières compositions mystérieuses et sombres, qu'on pourrait appeler l'œuvre de l'avenir.

C'est un livre dans lequel tout se déduit et s'enchaîne, dont il ne faut rien retrancher pour le bien comprendre, et qui, malgré les dangers qu'il pourrait offrir à l'inexpérience ou à l'imitation systématique, sera toujours pour tout esprit sérieux un sujet d'enseignement et d'admiration.

CONCLUSION.

RÉSUMÉ.

C'est ici que se termine le travail que nous nous sommes proposé, et nous croyons ne pas nous tromper en trouvant dans l'ensemble de ces trois catalogues l'*histoire du quatuor*, dans le sens sinon le plus complet, du moins le plus caractéristique.

Quel espace la pensée n'embrasse-t-elle pas de ce premier quatuor de Haydn, de cette petite chasse en *si bémol* dont la naïveté charmait nos pères, et qu'il a laissée lui-même si loin dans ses immortels chefs-œuvre, à ces derniers de Beethoven, avec leur puissante et profonde complication!

Un monde entier semble séparer ces deux pôles; mais ce monde est une suite de chefs-œuvre, qui ont insensiblement modifié la forme primitive dans le même ordre d'idées, en procédant du simple au complexe!

C'est en ne perdant pas de vue ce développement progressif, cette mystérieuse filiation, qu'un esprit exercé, tenant compte des nuances de temps et de procédés, saura voir dans les premiers essais du quatuor le germe des chefs-œuvre qui les ont suivis, et retrouver le même art à son enfance, à sa maturité, et enfin poussé à la dernière limite de ce qu'il peut et doit dire sous peine de se transformer.

Trois hommes de génie et un peu plus d'un demi-siècle ont suffi à créer l'art du quatuor, et à l'amener au point où il est aujourd'hui. Aussi quelle suite, quel ensemble dans ce triple enchaînement de travail où l'on trouve partout la preuve la plus éloquente du génie de chacun d'eux, l'imitation volontaire du procédé, sans aucun sacrifice de l'originalité individuelle !

Observons que le milieu dans lequel ils ont vécu n'a pu être étranger, comme cause ou comme effet, à ce résultat, et a dû influer sur leurs œuvres, avec lesquelles il semble être en rapport direct.

Haydn, presque au début de sa carrière, se trouve placé dans les conditions les plus favorables à la nature et au développement de son génie; s'il quitte un moment son heureuse retraite, c'est pour y revenir bientôt, et y retrouver le calme et l'ordre qui impriment aux créations cependant si variées de sa fantaisie un caractère dominant de sérénité et de grandeur.

Mozart, au contraire, commence dès sa plus tendre jeunesse cette vie d'agitation et d'incertitude, de joies et de mécomptes, qui, pour tout autre, eût été un empêchement à produire, mais dans laquelle sa riche nature trouve un stimulant qui développe et exalte son génie au profit du sentiment dramatique.
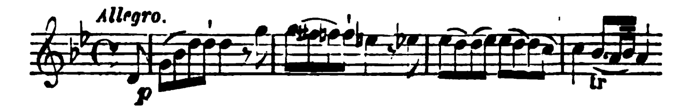
Enfin *Beethoven*, le promeneur solitaire, creuse sans cesse au même endroit, pénètre au plus profond de la pensée, et trouve dans ce mouvement sur lui-même, dans cet isolement du monde, l'inspiration et la réflexion nécessaires à la création de ses œuvres si passionnées, et à la fois si savantes.

Trois phrases de musique, puisées aux sources citées plus haut, toutes trois conçues dans le mode *mineur*, et que rapproche une certaine pensée large et élevée, pourraient être présentées comme le portrait musical des trois maîtres, et nous aideraient à faire comprendre ce que nous essayons de définir.

Haydn, calme, grand, noble, grave, mais sans tristesse :



Mozart, dramatique par excellence, plein de mélancolie et de passion :



Beethoven, sombre, fougueux, heurté, entraînant :



Après avoir montré à la fois dans ces trois génies et la tradition qui les relie et leur originalité individuelle, rap-

pelons encore quelques-uns des faits qui ont contribué le plus à les rapprocher, eux et leurs œuvres.

Haydn [1], le premier en date, commence la publication de ses quatuors en 1764; *Mozart* donne les siens en 1785; *Beethoven* complète la série en 1800.

Haydn, entendant à Vienne, en 1785, les quatuors de Mozart, dont nous parlons dans le catalogue, déclare à son père qu'il le regarde « comme le plus grand compositeur dont il ait jamais entendu parler. » Mozart, en échange de cette précieuse sympathie, lui dédie cet œuvre de quatuors, *fruit de ses veilles*, comme il le dit dans sa préface, en le nommant *son père et son ami*. Plus tard Beethoven, plein des mêmes sentiments d'admiration pour cet ancêtre vénéré, lui offre son deuxième œuvre de sonates pour le piano.

Vers le même temps, de 1786 à 1787, Beethoven [2] allait à Vienne entendre Mozart, dont il aimait passionnément la musique. (Et combien de phrases de Beethoven ne le prouvent-elles pas?) Là, on le présenta à Mozart, qui, après l'avoir entendu improviser sur un sujet de fugue compliqué qu'il lui avait donné, dit à ceux qui l'entouraient : « Vous entendrez « parler de ce garçon-là. »

On voit par les faits qui précèdent que tous trois ont été contemporains, et qu'ils ont pu, à des degrés différents, se connaître et s'apprécier. Aussi, tout en admirant combien Mozart et Beethoven ont grandi, alors qu'entraînés par leur propre génie, ils ont à leur tour créé un type particulier et

[1] Haydn, mort en 1809, est né vingt-quatre ans avant Mozart, et a vécu dix-huit ans après la mort de celui-ci.

[2] Beethoven avait seize ans, c'était quatre années avant la mort de Mozart, qui avait alors trente et un an.

original, on ne peut nier qu'ils n'aient appris l'un de l'autre, Mozart par Haydn, Beethoven par Mozart, cet art dans lequel, en envisageant largement la question, on pourrait dire qu'*ils ne font qu'un.*

C'est aussi pour cela, et en repoussant toute idée d'exclusion systématique, que nous les avons choisis, comme représentant et personnifiant pleinement à eux trois ce qui, dans l'art, s'appelle *une époque,* c'est-à-dire un de ces temps féconds, trop rares dans l'histoire de l'esprit humain, pendant lesquels une succession de génies puissants ont pour mission de fonder un ensemble de lois, appuyé sur un principe commun, dont la perfection est d'être assez précis pour représenter le beau, et en même temps assez large pour qu'il puisse se modifier et suivre le cours des idées contemporaines. C'est ainsi qu'il faut considérer l'art pour en comprendre toute la grandeur; alors à l'engouement, à la mode, on oppose la suite, l'enchaînement d'œuvres conséquentes les unes avec les autres; à la place de cette agitation critique qui empoisonne aveuglément toute jouissance, on sent naître un jugement solide, éclairé, qui empêche de blâmer l'un pour exalter l'autre, et donne cette vue large et généreuse qui prend le beau partout où il est, parce qu'il sait d'où il vient.

Disons-le, le présent ne peut être complet qu'à la condition d'être un composé de passé et d'avenir, de tradition et d'invention. C'est sous l'empire de ces convictions qu'ont été écrites les œuvres que renferme notre catalogue, dont la lecture pourra servir à prouver une fois de plus que le vrai génie n'est jamais isolé dans l'art, ne recevant qu'à la condition de transmettre, comme Mozart a pris le flambeau de la main d'Haydn, et, y ajoutant sa propre lumière, l'a transmis

à Beethoven, aussi pur et plus brillant qu'il ne l'avait reçu. Espérons que le rapprochement et la comparaison de ces chefs-d'œuvre aideront à les réunir dans une pratique commune et dans une même admiration pour cette triple expression du beau que personnifient si bien *Haydn*, *Mozart* et *Beethoven!*

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

AVERTISSEMENT 5

SOMMAIRE. 7

NOTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LE QUATUOR.

Origine et histoire du quatuor 9

Forme du quatuor 16

Instruments du quatuor 19

Exécution et audition 22



CATALOGUE THÉMATIQUE RAISONNÉ.

HAYDN.

Pages.

BIOGRAPHIE ABRÉGÉE. 33
CATALOGUE 37
Publications et éditions diverses des œuvres de Haydn . . 37
Quatuors. 40
Œuv. 1, 2 et 3. — Dix-huit quatuors 40
Deux quatuors 44
Œuv. 9 et 17. — Douze quatuors 44
Œuv. 20. — Six quatuors 46
Œuv. 33. — Six quatuors 48
Œuv. 50. — Six quatuors 50
Œuv. 51. — Les Sept Paroles de Jésus-Christ 52
Œuv. 54. — Trois quatuors 54
Œuv. 55. — Trois quatuors 56
Œuv. 64 (Livres I et II). — Trois quatuors 56
Œuv. 71 ou 81. — Trois quatuors. 58
Œuv. 74 ou 82. — Trois quatuors. 58
Œuv. 76 (Livre I). — Trois quatuors 60
Œuv. 76 (Livre II). — Trois quatuors 64
Œuv. 77. — Deux quatuors 68
Dernier quatuor 68
RÉSUMÉ 71

MOZART.

	Pages.
BIOGRAPHIE ABRÉGÉE	75
CATALOGUE	82
Publications diverses des œuvres de Mozart	82
Duos	84
Trio	84
Quatuors	86
Six quatuors dédiés à Haydn	86
Quatuor en ré	92
Trois quatuors dédiés au roi de Prusse	92
Quintetti	94
Quintetto en ut mineur	94
— en ut majeur	94
— en sol mineur	94
— en ré majeur	96
— en mi bémol	96
— en la majeur	98
Musikalisch spass : quintetto	98
Cassationnen en si bémol : quintetto	98
— en mi bémol : id.	100
Quintetto tiré du quatuor de piano en sol mineur	100
RÉSUMÉ	102

BEETHOVEN.

Pages.
BIOGRAPHIE ABRÉGÉE 107
CATALOGUE 113
Classement régulier par œuvre des ouvrages de Beethoven. 113
Œuv. 3. — Trio en mi bémol. 114
Œuv. 4. — Quintetto en mi bémol 114
Œuv. 8. — Sérénade en ré pour violon, alto et violoncelle. 114
Œuv. 9. — Trois trios en sol, en ré et en ut mineur, dédiés au comte de Browne 116
Œuv. 18. — Six quatuors, dédiés au prince Lobkowitz 118
Œuv. 20. — Septuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contre-basse, dédié à Marie-Thérèse 124
Œuv. 25. — Sérénade en ré pour flûte, violon et alto. 126
Œuv. 29. — Quintetto en ut 126
Œuv. 59. — Trois quatuors, dédiés au comte Rasoumowski 128
Œuv. 74. — Quatuor en mi bémol, dédié au prince Lobkowitz 134
Œuv. 95. — Quatuor en fa mineur, dédié à Zmeskall de Domanovetz 134
Œuv. 81 *bis*. — Sextuor pour quatuor et deux cors. 134

Pages.

ŒUV. 104. — Quintetto tiré du trio de piano en ut mineur (Op. 1). 136
ŒUV. 127. — Quatuor en mi bémol, dédié au prince Galitzin 138
ŒUV. 130. — Quatuor en si bémol, dédié au prince Galitzin 142
ŒUV. 131. — Quatuor en ut dièze mineur, dédié au baron Stutterheim 144
ŒUV. 132. — Quatuor en la mineur, dédié au prince Galitzin 146
ŒUV. 133. — Quatuor (grande fugue), en mi bémol dédié à l'archiduc Rodolphe 152
ŒUV. 135. — Quatuor en fa, dédié à Jean Wolfmeier. 154
ŒUV. 137. — Fugue en quatuor. 156
RÉSUMÉ 158

CONCLUSION.

Rapprochements et parallèles 161

A LA MÊME LIBRAIRIE

Ouvrages du même auteur :

L'École de l'accompagnement. 1 vol. gr. in-8°........... 8 fr.

Le Sicilien ou l'Amour Peintre, comédie-ballet de Molière, mise en musique, et précédée d'un essai sur une représentation du *Sicilien* au temps de Molière.

1 vol. in-4° orné de quatre gravures en fac-similé et de fleurons, culs de lampe, lettrines, par Claudius Popelin. Broché............ 10 fr.

Sur papier de Hollande. Broché....................... 20 fr.

Typographie Firmin-Didot. — Mesnil (Eure).